■ د. عبد الكريم برشيد

في الأمام يوجد الإمام دائما

إن الأساس ــ بالنسبة لهذا المناضل الاحتفالي ــ هو أن يكون حرا أولا، وليس سهلا أبدا، أن تكون حرا في وطن غير حر، وأن تدرك حريتك الفردية والشخصية في عالم غير حر، وأن تحسب نفسك على الأحرار وذلك في كون غامض وغير حر، وبهذا تتسع مسئوليته أكثر، لتسع البلاد والعباد جميعا، ولتسع كل الموجودات والكائنات الحية في كل زمان ومكان.

ومن مهام هذا الاحتفالي أيضا، أن يكن صادقا دائما، وهل من السهل أن يكون هذا الإنسان صادقا، وذلك في المجتمعات غير الصادقة؟

وربما، لأجل هذا فإنه لا يكفي أن يتغير الفرد وحده، وأن تبقى الجماعة والمجتمع على ما هما عليه.

وعلى هذا الاحتفالي أيضا، أن يكون حيويا وتلقائيا، وأن يكون قريبا من الفعل الصادق، وبعيدا عن الافتعال الكاذب، وأن يمارس الصناعة، وأن يبتعد بالقدر الذي يستطيع عن التكلف والتصنع.

ولتحقيق هذه التلقائية الصادقة، فإنه مطالب بأن يكون عفويا وبسيطا، في فعله وانفعاله، وفي تفكيره وتدبيره، وأن يكون جاريا ومنسابا ومتدفقا كالماء، وأن يكون شفافا كالهواء، وأن يكون ساطعا كالضياء، وأن يكون محاورا ومتكلما في كل قضية، وأن يكون سائلا ومتسائلا في كل مسألة، وأن يكون قارئا وكاتبا للكلمات والعبارات وللعلامات والإشارات، وأن يكون حكواتيا ومنشدا في الأسواق والمنتديات والتجمعات، وأن يكون مقلدا لروح الوجود والموجودات، وأن يعكس جوهر الناس والأشياء قبل أي شيء آخر، وأن يكون محتفلا مع المحتفلين، وأن يكون معيدا مع المعيدين، وأن يكون لاحتفاله اليومي معنى، وأن يكون لعيده الموسمي معنى أيضا، وأن تكون لمواعيده الاجتماعية ألف معنى، وألا تكون مجرد ركام كمي، للأجساد البشرية المتعبة والمجهدة، المتعبة من تعب الأيام والليالي ومن شقاء الطريق الوجودي الشاق.

وهذا المناضل الاحتفالي، بحكم أنه يمتهن مهنة دقيقة ومركبة ومعقدة، والتي هي مهنة الإبداع الفكري والجمالي، يضيق عنه المكان المادي المحسوس، ويصبح مطالبا بأن يكون أوسع من رقعة هذا المكان، وتضيق عنه اللحظة الزمنية المحدودة أيضا، فيسعى لأن يتحرر منها، وأن ينفلت من عقارب ساعاتها، وأن يكون داخلها وخارجها في نفس الآن، وبهذا فقد كان لها أكثر من وجود وأكثر من عمر، وهو يعيش في عالمين اثنين وليس في عالم واحد أوحد، العالم الأول مادي ــ حسي ــ واقعي، أما الثاني فهو عالم افتراضي متخيل، وإذا كان الأول أكثر واقعية فإن الثاني أكثر مصداقية وحقيقة، وفي ذلك العالم الافتراضي المتخيل، يساكن هذا الكائن المزدوج الوجود شخصيات من كل الأكوان ومن كل العوالم ومن كل الأمكنة ومن كل الأزمنة، إنه يعيش مع الأحياء ومع الأموات، ويحضر مع الحاضرين ومع الغائبين أيضا، ويعيش مع الشخصيات التي تعيش في الواقع، تماما كما يعيش مع الشخصيات الأخرى التي تعيش في الحكاية وفي الخرافة وفي الحلم وفي الأسطورة، وتعيش خارج الواقع وخارج التاريخ وخارج الطبيعة، ولهذا يقول ذلك الكاتب الاحتفالي الذي أسس عالما متكاملا من الصور ومن الأسماء ومن الكلمات والعبارات الجديدة والمتجددة الكلمة التالية (ومن أراد أن يلقاني، فليبحث عني في أدغال هذا الكتاب (غابة الإشارات) وفي أحراش كتاب آخر سيوف يأتي. إنني أسكن مع شخصياتي المسرحية، ولي صحبة متينة وقديمة مع عطيل وعنترة ولونجة والواشمة والراضي والهادي، ومع فاوست والأميرة الصلعاء ومع امرئ القيس الجديد وعامر الأعور ومع مظلوم بن ظالم الخياط، ومع جحا وجحجوح ومليحة وعبد السميع والخامسة وعبد العالي وعبد البصير وعبد الصبور وعبد الغفور ومع الأطلس ومريمة ومع الشيخ والمريد ودولوريس ولوليتا وبابلو والسندباد والحلاج وفرنكشتاين وإيكاروس والصعلوك والمتنبي وابن الرومي وابن دانيال ودنيازاد والمرأة الحمى وقراقوش وصلعون وتيمور الأعرج والزيبق والإمبراطور والحمال الأعمى وزعفران .. وتطول القائمة)

وما يميز هذا المناضل الاحتفالي أيضا، أنه واسع النظر، وأنه بعيد الرؤية (لا أنظر إلى الأسفل أبدا.. ما يهمني هو الأعلى يا سيدي، وفي هذا الأعلى يوجد رأسي.. إن سرت حافي القدمين فلا بأس، أما أن أكون حافي الرأس وحافي النفس وحافي الرأس فتلك هي المشكلة)

وهو موجود دائما في المقدمة وفي الأمام وفي الطليعة، وهو بهذا (تقدمي) ــ بالمعنى الوجودي وليس بالمعنى السياسي ــ وهو (أمامي) أيضا، بالمعنى الفكري والعلمي وليس بالمعنى الديني، وهو طليعي أيضا، بالمعنى الإبداعي وليس بالمعنى العسكري، وهو مشاكس ومشاغب بالضرورة، ليس بالمعنى الأخلاقي طبعا، لأن الوقائع اليومية كاذبة في أغلب الحالات، ولأن هذا الواقع المتسيد والمستبد والمتسلط مزيف أيضا، ولأن وراءه سلطة متسلطة دائما، وعليه، فهو في حاجة متجددة إلى ضربات فكرية وعلمية جمالية صادمة، وفي حاجة إلى رجات إبداعية عنيفة وقوية، وهو في حاجة أيضا لمن يكشف زيفه وحمقه، ولمن يعيد له شيئا من التوازن الضائع، ويحتاج لمن يراه بعين عذراء صافية، ولمن لا ينساق مع الأنساق، ولمن لا يسبح إلا في المياه الصافية والجارية والمتجددة، ولمن لا يمكن أن تكون سباحته إلا ضد التيار، ولمن لا يمشي إلا في الطرق التي يرسمها بيده، والتي يحفرها بأظافره في الصخر وفي التربة، ولمن يعيد اكتشاف النار من جديد، ولمن يعيد ترويضها وأنسنتها من جديد، ولمن يعرف كيف يخرج هذه النار من المولد ومن الأشياء القابلة للاشتعال، وكيف يحولها جمرا ملتهبا، وكيف يحميها من أن تصبح رمادا باردا وميتا، وكيف يحولها نورا يتلألأ في الشموع وفي القناديل وفي المصابيح، وألا يقيدها إلا من أجل أن يقهر الظلام والظلاميين وسماسرة الظلام أولا، ومن أن يجعلها عنوانا على الفرح وعلى الاحتفاء بالحياة وبالحيوية وبالأحياء ثانيا، وألا يكون في مسرحية الوجود التي يدخلها إلا بطلا حقيقيا، احتفاليا بالضرورة، وليس بطلا مأساويا أو ملهاويا أو عبثيا أو فوضويا أو عدميا، ومن طبيعة هذه المأساوية الاحتفالية أنها ضاحكة دائما، وأنها بغير دموع، وإن كانت متخمة بالقلق المتفائل، وألا يقنع بأي دور ثانوي، وألا يفضل أن يبقى صوتا ضائعا في الجوقة المنشدة والمرددة، يتلو المديح والأناشيد في حق الأصنام والأوثان البشرية، وأن يكتفي في هذا الدور ــ الذي ليس دورا أبدا ــ بترديد نفس الكلام المعاد والمستعاد دائما، والذي لا يمكن أن يضيف لحركية الفعل الوجودي والمسرحي أية إضافة.

د.الطيب بوعزة

بن طفيل وبن يقظان!

لو قارنا الدراسات التي حظي بها بن رشد أو بن سينا أوالفارابي... بتلك التي تناولت بالبحث فلسفة بن طفيل سنلاحظ أن الفارق شاسع جدا، سواء من حيث الكم أومن حيث نوعية التقدير، وما أثمره من إهتمام عند المهتمين بالعلم الفلسفي؛ لذا نرى أن فكر هذا الفيلسوف الأندلسي لا يزال في حاجة إلى التثمين والتقدير، وإمعان النظر فيه. وهو بذلك حقيق نظرا لقيمته وفرادته.

صحيح يمكن للبعض تبرير قلة الإهتمام بابن طفيل كون كل مؤلفاته – باستثناء قصته «حي بن يقظان» – قد ضاعت واندثر أثرها. لكن هذا ليس كافيا في حقل الدراسة الفلسفية، فمعلوم أن كثيرا من الفلاسفة الإغريق ليس لدينا عنهم سوى شذرات شعرية قليلة، ورغم ذلك تراكم فوقها بفعل البحث والتحليل وتقليب النظر، تلال من الدراسات والكتب والأبحاث!

كما أن ثمة إشارات هامة تفيد أن لابن طفيل إسهامات فلسفية وعلمية متميزة، لابد أن تحفزنا كباحثين على التنقيب في المخطوطات الموزعة هنا وهناك، لعلنا نصل إلى اكتشاف كتابات له قد تكون موجودة لكنها مهملة أو مجهولة من قبل من يمتلكها!

أجل لقد ضاعت جميع مؤلفاته ولم يتبق سوى كتابه (حي بن يقظان). لكن لحسن الحظ أن هذه الرسالة القصصية على وجازتها تقدم لنا خلاصة مركزة لنسق فلسفي متكامل؛ الأمر الذي يُمَكّن من بلورة صورة واضحة ليس فقط عن أفكار الرجل، بل حتى أسلوبه المنهجي في النظر والتفكير.

لكن في سبيل بحث فلسفة بن طفيل ثمة منزلقات لا بد من الإحتياط من الوقوع فيها؛ حيث ذهب الكثير من الباحثين إلى المشابهة بينها وبين فلسفة بن سينا، على نحو يقرب من المماثلة أحيانا! وهذا مدخل في المقاربة يؤدي إلى إغفال خصوصية هذا الفيلسوف، وغمطها حقها في التناول والبيان المستقل.

أجل إن بن طفيل هو نفسه يحيل على بن سينا، ويرفع من شأنه كفيلسوف إشراقي، ويأتي بقوله في مورد البرهنة والإستدلال؛ لكنه، مع ذلك، لا يبدو في نسقه الفكري تكرار لفلسفة هذا الأخير، ولا احتذاء لها في المنهج والمضمون. لذا فمن يصر على عقد المشابهة بين كتاب إبن طفيل «حي بن يقظان» وكتاب بن سينا الموسوم بذات العنوان أيضا، نراه يلتفت إلى العناوين والمسميات ويغفل عن محتوياتها ومضمناتها الفلسفية. حيث إذا كان بن طفيل قد أبقى على أسماء الشخوص الروائية؛ فإن الفلسفة الثاوية في متنه الروائي مباينة للفلسفة المضمنة في كتاب حي بن يقظان لابن سينا. واذا كان بن طفيل يلتقي مع الشيخ الرئيس في النظر إلى إمكانية وصول العقل بإمكانياته الذاتية إلى الحقيقة؛ فإن سياق هذه التجربة العقلية مختلف بينهما اختلافا ملحوظا. حيث أن حي بن يقظان عند طفيل يتبدى ككائن منعزل عن المجتمع، فيخوض تجربة الوصول في معزل عن أي تأثير مجتمعي؛ بينما الأمر ليس بهذه الجذرية في الإعتزال والتوحد عند بن سينا، ولا حتى عند بن باجة صاحب «تدبير المتوحد»!

وممن حرص على توكيد خصوصية بن طفيل الشيخ عبد الحليم محمود في رسالته «فلسفة بن طفيل». غير أنه للأسف عندما أراد أن يمايز بين قصة «حي بن يقظان» لابن طفيل عن تلك التي كتبها قبله بن سينا كاد يقتصر على فارق أسلوبي، حيث يقول: «وقد زعم بعض الكاتبين أن هناك شبها بين رسالة ابن طفيل وقصة حي بن يقظان لابن سينا، ولكن هذا الشبه معدوم، فقصة ابن سينا قصة رمزية سمجة الأسلوب عادية المعنى، ولا أدل على ذلك من أنك إذا جردتها عن رمزيتها أصبحت عادية يمكن لكل شخص أن يكتبها.»

والحقيقة أن الأمر ليس كذلك، فالفارق الذي يجب إيضاحه هو أكثر من فارق في جمالية الأسلوب أو سماجته، بل الفارق معرفي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

عسس الليل

(إذا تم لك التحلي بصفة الحراسة فما أسرع ظهور العشق في المعرفة)
فريد الدين العطار «منطق الطير»

... أكون هانئا في أطيب محل بين ذلك السديم الذي تقطعت أوصاله، فيضيء نجم في طواميس الليل، أين أحمل سيفي لأضرب به عروة الظلام، لكن ولو مرة لم أصل إلى ممشى الروح، إذا الطريق مازال مرصوفا بدقائق تضيق فأجد ذلك غير ممكن لبوارق تجمع كل أصولي لترميني في فناء جديد من حياة خفية وراء كواكب وشوارع وبساتين و..........................

بماذا أعلل شجوي الدائم إلى ممرات لم أر أبوابها أبدا ولم أغامر حتى في الوقوف على حافتها. أقف بعيدا لأشاهد تلك المسافات والرايات البيضاء أعلام ترفرف على أناس ذهبوا متحمسين ثم عادوا مستسلمين وعلى محاجر عيونهم أثلام تلك الحرب، آخر مرة وأنا ألوى على شيء، لفت انتباهي صبي في الثالثة عشر من العمر يجثو على نبتة أثيثة ينظر أمامه، يفكر ولم يبالى بوجودي، سألته ما بالك، هل أنت غاضب من شيء أم أنك لا تحب مهنتك. بعدما خنزر في قال:

–لا، أنا أحب عملي ثم أني أدرس بالكُتاب، لكنني سألت أبي عن شيء فصمت ولم يجبني وكأنه لم يصدقني.

– أرجو أن تحكى لي عن الذي يقلقك فأنا في مقام أبيك.

– هل تعرف مغداد

– هذا الإسم ليس غريبا عني!

– كنت أذهب إليه، إذ له إلى تلك الليلة خمس سنوات لم يضع جنبه على الأرض ويمكث أياما عديدة لا يأكل وفوق ذلك كان يكثر من الهمهمات من الصباح حتى الغروب ولم أكن أقترب منه؛ لمشاعر الرهبة التي تراودني اتجاهه، ففي قعر عينيه تيهان لا حد له وكان وقوفه ركضا وراء شيء لا يحيد عنه، تراه وأرجله المفلطحة والأظافر التي تخشبت من الأوساخ، يعود وكأنه ظفر بشيء ما، حتى أني تساءلت ما دور هذا المجنون في الحياة إذا كان لكل كائن دور، فما بال الله لا يتوفاه من عذاب التمتمات واليقظة الدائمة؟ فقد كلفني إطعامه وظل ذلك سري الذي لم أبح به إلى أحد، إلى أن جاء أحمد بن واوة –مجنون مثله– في ذلك اليوم حملت إليه القهوة، لم أشعر بالخوف، كان أقل تيهانا وعندما عدت مساء حاملا العشاء، إلتقت عيناهما وظل يحدقان يبعضهما حتى إني انتظرت حدوث شيء تخيلت معركة بين المهبلين بالأيدي والعصي، يسحقان من خلالها عظامي. عزمت أن أتسلل هاربا فرفع بن واوة عصاه وبصوت خفيض قال:

– نم الليلة، أنا الذي أعس!

جعل فردة حذاءه وسادة ودونما أن ينظر إلى محدثه فتح فمه وأسبل عينه وكأنما خرجت روحه.

...

– إن أباك لا يريد منك أن تشغل بالك بهذه الأمور

– هل تقصد أن ذلك لم يحدث؟

– أنا مثلك تائه

– هذا يعني أنك لم تصدقني

قال كلمة أخرى لم أسمعها، نهض من مكانه، أردت أن أقول له شيئا، أي شيء، لكنني وجدت فمي كأنه مخيطا بقفل، ورايته يخالفني الطريق وقد وقف على شفا الوادي، شعرت وكأني أريد أن أذهب وراءه، لكن رجلاي قادتني بعيدا إلى تذكرة قديمة، غاية في اللطافة، تمنيت لوأني أشاهد الرواية كاملة ويتم لي السماع التام.

■ خليل حشلاف

قصة قصيرة

بغل الطاحون

آيبا يا إخوةَ الفضلِ، من سَمَرٍ أوتلَ البطنَ، وأثقلَ حاسةَ التمييزَ، وأتلفَ بوصلةَ التوادِ، أغالبُ عُبابَ ريحٍ هَبابٍ قلابٍ، أسابقُ تَهلةً مُتقطعةً لقمرٍ يُهارِشُ كَثيبَ سُحُبٍ تتقامَشُ تِهْلالَهُ، فيَعِبُّ ويَغِبُّ؛ يغوصُ تقولُ غَريقا نفذ ريحُهُ، وينتأُ تقولُ غواصا قهارا للموجِ أنشفَ الأجاجُ رِيقَهُ.

وأنا على تلك الحالِ، هَسْهَسَ في الجو نامُ صريمٍ بدا يَقْبِسُ خلفَ وَهْدَةٍ خفيضةِ المِيثَبِ. أوْهَنْتُ التوَدَةَ، وأسبَلْتُ المِرْساةَ، وأرْجَجْتُ الأمعاءَ تيَمُّنا بما خِلْتُ يَنْبُتُ لي من خلفِ الغيبِ، يَكْبَحُ الارتجاجَ، ويدوزن غيَّ الهَجَاجِ. تجيشتُ لحادثاتٍ لا ريْبَ واقعاتٍ؛ أحنيتُ الهامَةَ، وأنختُ بالجذعِ، وتخلصتُ من الخُفِ فابشرتُ دغدغةَ المداسِ بطمأنينةٍ قلتْ زمنئذ.

وما إنْ أشرفتُ على المَقْصَدِ، حتى نبتَ لي على حينِ غِرّةٍ شيءٌ عَلِبٌ، وقبل أن أستديرَ، وفي النيةِ إطلاقُ الساقين وطيِّ الوتيرةِ تترا، عالجني العَلِبُ برفصةٍ، أحسستُ معها بالحافر يُطير بما فَضُلَ على مِقصِ الحجامِ مِنْ رأسِ الطاغوتِ، ونامَ لي في غبشٍ استحليتُ غَلَسَهُ، بَغْلُ الطاحونِ الذي قيل فيه: «فختنه خِتانةً حسنةً لا يستطيعُ الصانعُ الحاذقُ أن يفعلَ خيرا مِنْها».

■ عبد الواحد عرجوني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

لقطات زوجية

فى يومها الأول، طلبت مهلة ربع ساعة، لكنه بعد أن مل الانتظار، طرق عليها الباب.. فأجابت وكأنها لا تعرف من بالخارج.. ثم ظهرت متوارية فى الخجل.

***

فى يومها الثالث.. مرت من أمامه شبه عارية.. فتذكر وزفر بصوت عال وضحك.. فنظرت وتذكرت وضحكت.. لكن لحظة الخجل العابرة على عينيها كانت كافية كي يذهب بها إلى السرير.

***

فى خروجها الأول، حين وقفت أمام المرآة تنظر حسنها، خلفها وقف.. ضمها إلى صدره، وهمس فى أذنها.. فرمت ببسمة صغيرة على أرضية الحجرة العارية قبل أن تواجهه وتترك على شفتيه قبلة وتسرع خارجة.

***

لم ينهِ طعامه البارد اليوم.. انفرد بالحجرة.. لم ينتظرها...

متعب.... قال

العمل.... قال

وأسند رأسه إلى مخدته ونام، بينما ظلت عيناها معلقة بالشاشة البيضاء التى تنقل مشهدا ساخنا.

***

اصطدم بها فجأة وهى خارجة من الحمام.. سقطت من عليها الفوطة.. غطاؤها الآخير.. أو ربما تعمدت هى اسقاطها لتستعيد صورة جسدها فى عينيه.. لكنه كان منشغلا عنها بمطاردة أوراق الجريدة –التى انفلتت أوراقها منه– قبل أن تلمس الأرض المبلولة بماء «الحموم»

***

هاتفها من خارج المنزل، سأتأخر قليلا..

صمتت.. وانشغلت بالسؤال الدائم

«هل مللنى»..

وأغلق الخط على سؤالها فظل معلقا فى السلك البارد بلا رد.

***

اليوم احتفلا بعيد زواجهما الأول..

عاد من عمله متأخرا.

انهت عملها فى المطبخ قبل وصوله بقليل.

لم تجد سببا لدخولها الحمام.

لم يجد سببا لشرائه شمعة.

فاكتفى بأن يقبلها قبل أن ينام واكتفت.

***

هاتفته من خارج المنزل... أخبرته أنها راحلة

صَمَت

قالت أنها ستحمل له صورة ستضعها على طاولة –في مخيلتها– بعد أن تحيطها بإطار مذهب يضفى على ألوانها –الباهتة– بعض من التألق والبهاء

صَمَت.

■ ماهر طلبه – مصر

شعر

طفولة

أمي التي امتلكت طيبوبة الأرض
لم تنم هذه الليلة
فالقمر الساهر فوق خيمتنا
كان يرتعش من برد الخريف
حين فتح قلبه للعابرين
ولعاشقين
لفظهما قطار المساء عنوة
فسارا كما الريح
لا يلتفتان لأحد،
القمر الآن
يسرق من الأفق قليلا من زرقته
ويهفو لغيمة شاردة
وأمي التي نسيت ذات مساء
ضفيرتها قريبا من حبل الغسيل
حين رفرفت الفراشات الثكلى،
لم تجهش بالبكاء
لم تقتف أثر خصلاتها
حتى لا تكسر هشاشة العشب
كانت أمي حينها تحتضن البحر
توشوش لعصافير المساء
تضمخ ريشها بالحناء
تلملم أحلامها
وتلوح بتضاريس المسافات
تقتفي آثار جرو ضاع بالأمس
والمساء يتجرد من العصافير
التي علقت بأهدابه،
كانت تبسط يديها
للأزهار الحبلي حين جاءها المخاض
خبأت برعما تحت ضفيرتها
واستنجدت بنورس
كان يطير بعيدا نحو الشمال،
والمساء سيد الوقت ها هنا
كامرأة متغطرسة أمام غزال شريد

وحدها أمي كانت تدرك
لماذا كان ماء الجب حزينا هذا المساء
ولماذا تأخر أبي عن موعده،
ووحده القمر الساهر
كان يدوّن همسات العشب والصبار
وأسرار الغيوم ورقصات الأقحوان
وهمسات البنفسج
ورسائل البريد التي لم تصل بعد.
وحدها أمي منذ ثلاثين سنة
كانت تضمد جراحات الفراشات
لم تنس آثر حذوة حصان على الجبين
حين كانت رائحة الرغيف تهدهد
غبش الفجر
وهي تشهر ابتساماتها
مودعة هذا السديم
وهي تسرق من الليل
قليلا من هدوئه،
تترصد ظلال شجيراتنا
عجلى تشرب كأس الشاي،
والدخان يبشر بالرغيف الحلو
تترقب أغنيات الرعاة وهم يمرون
مظللين بالغيم الشارد
يبشرون بالربيع الذي تأخر
ويحملون رسائل للحمام
وحفيف خطواتهم مثل أزيز الجنادب
من العشب المبلل
تترك الباب مفتوحا لحجل الصباح
لينقر حبا ترك عمدا ثم يطير بعيدا
وحدها أمي تودعه بالدعاء
حين يدور حول البيت دورتين
وهناك على التل قبر جدي
يحرس العشب والجسر الوحيد نحو النهر
يدرب قلبه على الصبر والمنفى

على الرحيل الأخير
على الفرس المعتكف وحيدا
لا أحد يسرجه الآن سوى الانتظار.

■ حسن الرموتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر

خريطة الجمر

هذي البسملةُ نبوءتُها
لها ضوءٌ في المغيبِ
وهي القاتمةُ الظّهيرة
تترنّح بالتّشرد
إلى البحرِ
حيثُ الرّيحُ المعشوشبةُ
كأنّ الماءَ يهجرُ مغنّيه
في ذروةِ البدايةِ
ظلّ سدرتهِ
لغةٌ يردِفها الخريفُ
بنغمةِ جسدٍ
في أيّ مَرعى

خلفَ الصّوتِ
مثلَ الغناءِ
وقبورِ الصّعاليك
حتّى الطّريق
المرصّع بالهواءِ
أولى الفواصلِ
كأنّ الذّبابةَ أغمتْها
ولم يلتصقْ بشقّها
صدرُها
من حدّة وطأةِ الوهنِ
كأنّ القابعَ في الضّوء
يختزلُ الليلَ

أم أنّ الرّبيعَ بصيفهِ المتخثّر
على خاصرةِ أنشودتِي
شرارةُ غمامَتي تعلقُ
وحرارةُ التّاريخِ
الذي يفرشُ وسادةَ الحلمِ
كالحمامِ بصباحِ الشّرودِ
الزّائر الذي احتلّ غيمتَنا
ويستوطنُ مخيلاتِ
أدمعِنا
ورفيفِ عري الطّين
بأدمعِ نفسِي
إلى حدسِ غمامِي

غمامُ برقِهم
بهديلِ خُطايَ
يُحاذي قليلاً نجيمةً خضراءَ
بين اللّحظةِ والظّلام
فأهدى خريطةَ الجمرِ
وقفةَ الجنونِ
بأعيُنِ النّباحِ
دون انتظارِ
أو منتظرينَ.

■ أنس الفيلالي

قصة قصيرة

سيدة القطار

إقترب القطار من المحطة محدثا ضجيجا مدويا. كانت «أمل» تسرع الخطى، لا تلوي على شيء. إنقضت على أول درج بعنف غير مقصود، كهارب من العدالة. هوت بجسدها على أول مكان وجدته فارغا وأخذت نفسا عميقا كأنها جرت أميالا. وضعت حقيبتها جانبا ومالت بخدها على راحة يدها تنظر من نافذة القطار تاركة الحرية لعينيها تمسح الأمكنة مسحا. إعتادت «أمل» على هذه الحياة منذ أن حصلت على هذه الوظيفة التي تبعد ساعة كاملة عن بيتها. أيام تذهب وأيام تعود، رتابة استوطنت مسار حياتها التي ليس لها بديل عنها. تستقبل عند كل فجر يوم جديد، ينتابها حزن داخلي لا تفهمه. تقبل ولديها وتحضن زوجها برفق على أمل اللقاء في المساء. تقفل باب بيتها خلفها وهي حاملة لذلك الحزن الغريب الذي يستوطنها. تستنجد عند وصولها إلى محطة القطار، بكأس قهوة تحضنه بشكل رفيق وتتمتع برائحته و تحمله معها إلى القطار. سحرتها تلك المروج الخضراء المترامية الأطراف التي ترافقها كل يوم إلى مدخل المدينة. سقط منها سهوا كتاب كانت تحمله بين يديها، سبقتها يد أخرى إليه. أعادته إليها نظرت إليه، ابتسمت وشكرته. تقول دائما لزوجها «هذه المروج الخضراء تسحرني كأنني أراها لأول مرة». صوت رخيم ينطلق من الميكروفون يعلن عن وصول القطار. كعادتها، تضطرب و تسرع حاملة المحفظة في يد وكأس القهوة في اليد الأخرى. إختفت بين تلك الأمواج البشرية تاركة عينيه تلاحقانها عن بعد. «أمل» سيدة إعتادت على الجدية في حياتها حتى نسيت أنها أنثى. واستمرت حياتها خطا مستقيما كالقطار الذي تركبه. أنيقة بشكل بسيط، لا تثير الإنتباه ولا ترغب في ذلك. تحب أسرتها الصغيرة التي تضطر أن تفارقها صباحا ولا ترتمي بين أحضانها إلا في المساء. عادت في تلك الليلة إلى بيتها منهكة. تطلب الراحة والهدوء. وجدت ولديها في الفراش. قبلة قوية على خديهما مع نظرة ممزوجة بالفرح والعتاب. لما استلمت هذه الوظيفة، اعتادت أن تحكي لهما حكايتها مع القطار. أحيانا تجد طفليها بين أحضان النوم وتجلس إلى جانب سريرهما وتحكي. إتخذت لها مكانا قرب زوجها. تكلمت كثيرا رغم العياء البادي على محياها. حكت له حكايتها مع القهوة والكتاب. كان ينظر إليها ويبتسم ويعود إلى حاسوبه. قبلة على خده وسكنت إلى وسادتها. القطار يستعد للرحيل، وأمل تحاول أن تجد لها طريقا بين الأمواج الهائلة من المسافرين، حتى تتمكن من الصعود وأخذ مكانها قرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

النافذة التي تجلب إليها إحساسا بليغا بالسعادة. إلتقت عيناهما على غفلة، إبتسم. ردت التحية بابتسامة. انبلج صباح جميل على محياها وبدت حالمة كغير عادتها. غير مكانه وجلس إلى جانبها. سألها بصوت منخفض ووديع «هل تعملين بهذه المدينة؟» دون أن تنظر إليه، أجابته والإبتسامة الصباحية تغزو كل ملامحها «أعمل بشركة إعلانات.» إنفرجت أسارير وجهه وقال لها «اسمي ناجي» حاولت تدارك ارتباكها. فهي لم تتعود على هذه اللقاءات المرتجلة والتي تتطلب مهارة كبيرة في الاتصال. جمعت أنفاسها ونظرت إليه بتردد وقالت «وأنا إسمي أمل.» وصل القطار. إختفت بسرعة البرق بين المسافرين ونزلت الدرج درجين. أخذت طريقها إلى العمل دون أن تدرك أنها جد مرحة كغير عادتها. أطلقت سراح شعرها الذي كان يظل مكبلا حتى يحين وقت النوم. أخذت تدندن في مكتبها. انطلق صوتها خلف الجدران. سمعتها إحدى زميلاتها. قالت لها «أكيد أنه حصل لك شيء جميل هذا الصباح غير مزاجك». نظرات خاطفة ثم تعود إلى أوراقها المتراكمة فوق مكتبها. هاربة من تلميحات زميلاتها. عادت إلى البيت وكلها شرارة من الفرح. تكلمت كثيرا مع زوجها. حكت لأطفالها حكاية القطار اليومي. وتاهت روحها مع حدث الصباح . سألت زوجها «لماذا لا نسافر في نهاية عطلة الأسبوع بدل المكوث بالبيت؟» صاح أحد ولديها «أنا أحب أن نذهب إلى الجبل. كل أصدقائي حكوا لي عنه، إنه رائع.» إلتفتت إلى زوجها وقالت والإبتهاج يشع من عينيها «ما رأيك؟»، تكلم كأن صوته آت من أعماق البحر «بيتنا فسيح وكل أصدقائنا يحبون أن يمضوا نهاية عطلة الأسبوع عندنا...» إستحال فرحها إلى انقباض. توجم وجهها. صمتت ثم قالت «حياتنا كلها تمشي كالقطار. لماذا لا نترك القطار ونترجل قليلا.؟» قامت وقبلت ولديها وتمنت ليلة طيبة لزوجها وخلدت إلى النوم. في ذلك الصباح المبتهج كغير عادته، أخذت أمل كامل زينتها التي كانت تتركها جانبا. مشطت شعرها وتركته يستريح على ظهرها. واتجهت صوب المحطة. كأس قهوة في اليد وحقيبة في اليد الأخرى. دون تفكير، جالت بعينيها بين المسافرين تبحث عنه. لم تجده. صمت مدوي يلف المكان. تركت روحها تنام بين المروج الخضراء. انسلخت عنها والتحمت مع كل نبتة تائهة برية تعشق البراري، إرتوت من أرض صلبة تعج بالماء الصافي الزلال، التحمت بترابها

وتلحفت الفضاء. شع نور جميل من وجهها، عادت إليها روحها الهاربة من قبضات الزمن. سألتها «ماذا هناك؟» همست إليها «..حب وجمال..» أخذت نفسا عميقا وسألت «وماذا أيضا؟»، همست من جديد»هضاب وسهول ومروج... ليس هناك قطار..»، استيقظت على صوت القطار المدوي والإبتسامة تكسو ملامحها.

قبل أن تلج إلى مقر عملها، أعادت تسريح شعرها واعتقاله كما اعتادت. الجدية والصرامة تستقر بكل جزء من أجزاء وجهها. جاءت زميلتها تخبرها بأن شخصا سأل عنها وهو ينتظرها في مكتبها. ذعرت ثم تمالكت وابتسمت. كان هناك يبحث عن جملة تنقذه من ورطته هاته. تحية مضطربة وارتباك مزدوج. طلبت له قهوة. سألته دون أن تفكر«لم تستقل القطار هذا الصباح؟»، رشف من قهوته و قال لها «اليوم عطلة، لا أعمل. جئت فقط لأطلع على أعمالكم. ربما أحتاج إليكم قريبا.» لقاء قصير ودعها وانصرف. ظلت تراقبه بعيون حالمة و بابتسامة أعادت كل الجمال إلى روحها. باغتتها زميلتها وقالت لها «لا تفكري كثيرا. التفكير أحيانا يزعج.»، وتابعت «هل هو من غير مزاجك؟» لم تجب. انسحبت في صمت و ذهول. لما عادت إلى مكتبها، انتبهت إلى دعوة باسمها من أجل الحضور إلى عرض مسرحي. تزلزلت حياتها رأسا على عقب. أخذت تذرع مكتبها ذهابا وإيابا. قررت في آخر ترددها أن تدعو زوجها إلى هذا العرض المسرحي وتعيد ما سرقه منهما الزمن ولو للحظات. كان اليوم يوم عطلة، نامت حتى طردها النوم من سريرها. كانت تتجول ببيتها كمن يتعلم المشي لأول مرة. فرحت بيوم العطلة كأطفال المدارس. عاد زوجها من جولته الصباحية. فهو يفضل المشي كل صباح. تحب أن يجتمع الكل حول المائدة. لحظات تخطفها منها الأيام المتتالية والمزدحمة بشكل رهيب. سألت زوجها بصوت مرح «ما رأيك في المسرح؟»، تفاجأ للسؤال. وضع كأس قهوته جانبا وقال» المسرح، جميل وممتع».

إقتربت منه أكثر وهمست إليه كأنها تفشي سرا «مار أيك في الذهاب إلى المسرح هذه الليلة؟» وأردفت بانشراح كبير «مفاجأة جميلة، أليس كذلك؟» ابتسامة غامضة وذهول مقتضب. إنتظرت، رن الهاتف. لأحد يطلبه. إعتذر منها وخرج. إنسحبت في صمت تجر أذيال الخيبة وراءها. حسرة مريرة ألحقت الضرر بروحها المرحة. أخذت تذكرة المسرح بين يديها. تأملتها طويلا. خانتها بعض الدموع التائهة من جفونها. أعادتها إلى حقيبتها واستسلمت إلى يومها الذي يتكرر كل يوم. نقرات قوية بالحذاء على الأرض، خطوات واثقة وحازمة. نظراتها ثاقبة وغير رحيمة. كانت في طريقها إلى عملها. جلست قرب النافذة، نظارات سوداء تتوحد مع نظراتها وتسكن إلى روحها التي كانت إلى وقت قريب مرحة كطفلة في يوم العيد. أشاحت بوجهها عن مروجها الخضراء كأنها أفرغت من الداخل وصارت تتحرك دون هدف كدمية أصابها التلف. كان هناك يراقبها عن بعد ويتردد في الحضور أو الكلام. لاحظ حزنها وسوادها. تحية صامتة وحذرة. ابتسمت له. تحرك من مكانه واقترب منها .قال لها مازحا «اسمي ناجي» ضحكات مخنوقة لكنها كانت كالبلسم على روحها. تحرك القطار بسرعة شديدة، هضاب و سهول في الجانب الآخر تمرق سريعة كأنها في سباق ماراثوني. نظر إليها وقال «هل تستطيعين إحصاء الأشجار التي تمر من هنا؟» لم تجب فقط لومأت بالنفي برأسها. تجرأ أكثر لما اخترق القطار خط الوصول وتربع على عرش محطته، دفع الكلام من فمه دفعا«ما رأيك في المسرح؟» إبتسامة عريضة. كانت تستعد للنزول. قالت» المسرح، ممتع وجميل»، إستغل لغط المسافرين وضجيجهم وقال لها بسرعة» ما رأيك بمشاهدة عرض مسرحي خلال نهاية الأسبوع؟». علا الضجيج، إحتمت بيديها، أزالت نظاراتها السوداء، إلتفتت تبحث عنه، إبتلعته الأمواج البشرية التي لفظها القطار على محطته.

■ أمينة شرادي

باب الكلام

(1)
عندما تنطقينَ
سأفتح باب الكلام
على مصراعيه
وأخلدُ للهمس
في سَوْسَنِ اللغة العاشقة
عندما ترجعين إليّ
مثل أيّ الطيور التي تحتمي
بالضياء إلى همسها
يورق القلب
في حضرة اللحظة التائقة
عندما ترجعين إليّ
تنتهي رحلة الثلج
في قطب أسفارنا السابقة
ويبوح المساء إلى غَدِهِ
بالأماني التي شكَّلَتْ
نصلها ليلة لم تزلْ
بالهوى عابقة

(2)
عندما ترجعين إليّ
يزلزلُ الشعر أركان خيمتنا
في بوادي المدن
ويفتح الليل أبواب التناجي
فأدخل مَشْرقكِ الآن
وأبدع مغربكِ الأبدي
أطوّف فيكِ خليجا
تناهى إليّ
لم تستصغهُ الجهاتُ
عندما ترجعيــن إليّ،
تنمو المواسم في راحتيّ
والأماسي تصير
صباحاتٍ لديّ.
والمسافات تقصر
بين يديّ.
عندما ترجعين إليّ
تعود كلّ حروف الهجاء إليّ.
فأتوق إليها صبيّ
أتهجّى المدائن فيكِ
وبوحا هناك خفيّ.
عندما ترجعين إليّ.

■ حسين العبروس

جسر عبور

■ حميد الراتي

بعد عودتها ليلاً من جسر الكلمات وتعب غواية العمل، إلى أول خطوة -مفرطة في البُعْد- تصلها بذكرياتها الدّفينة تحت غطاء فِراش دافئ.

هاتفه مبلّلة البوح، حَذِرة من اكتشاف حارس العمارة خُدعة شهقتها المتّقدة، وكأنها تودّ بمفاجآتها أن تحتلّ جلّ قلاعه الفارقة بين مؤامرات غيوم الأحزان وفوضى ترقّبه، قائلة:

ـ « دعني أخمّن ما تفعله الآن..؟! لربما تخلع قفّازات صمتك كي تبدأ ممارسة طقوسك المتاحة، أليس كذلك أيها المجنون؟!»

ردّ مرتبكا دون أن يرتّب ربطة عنق بوحه:

ـ «مساء مطر وغيرة أضواء خافتة، نعم..، للتوّ ولجت كهفي المهووس، مجازفاً ألاّ أعود مني إلى شحّ الصمت، أشعلت فانوس حرائقي كي أعيش متربّصاً بالحياة، أعيش كي أكتب ما أخاف أن أفتقده بعد عُمُر تكاد تختلسه فوهات رصاص طائش، أو تودي به المصادفة عبثاً إلى مراسيم النسيان، صدقيني، المبدع منتحر ياباني بطبعه..»

هَمْهَمتْ وكأنها تأخذ نفساً عميقا:

ـ «سأضعكَ الآن في جيب معطفي، ريثما أغلق عنّا باب العمارة، ونتسلق معا سُلّم العبور إلى رقصات الطفولة بعد حين.»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

عود تبن أبيض

لايستطيع أن يحدد بالضبط كيف أحس بذلك. لقد حدث فجأة ودون سابق إنذار. كان عبد اللطيف وزوجته في ضيافتهما. تحدثوا عن أشياء جميلة ورائعة لا يذكرها الآن. بلى، يذكرها لكنه لا يستطيع تذوقها بنفس المتعة: تحدثوا عن شكسبير وعطيل، عن فاوست وبيتهوفن وفاغنر، وأبدت مليكة حسا مرهفا في الحديث عن الموسيقى الكلاسيكية وعظمتها وفساد الأذواق المعاصرة. وقد تمنى، في لحظة من تلك اللحظات، أن يتاح له حظ الزواج من امرأة رقيقة مهذبة ومثقفة كمليكة، وربما كان قد أفصح لهما عن هذه الأمنية إفصاحا. لا بد أن مليكة قد ابتسمت، خجلى، حينئذ، وأنها أعربت عن ثقتها في أن رجلا مثقفا ورقيق العاطفة مثله لن يحرم رفيقة أحسن وأرقى منها بكثير، ولا بد أن عبد اللطيف قهقه حتى أمال «الفوتيل» وصاح: هيا، يا مولاي، توكل على الله ودع لي مهمة البحث.

كانوا يتحدثون عن سيبيريا، أو بلد مشابه: جمال الطبيعة والأشجار والثلج والفن والأدب ونزهات الخيول وصالونات القرون الوسطى والنزعة الإنسانية وانحدار التاريخ: أشياء كثيرة وجميلة وملونة. وفجأة، سقط الكأس من يده واتكفأ وجهه على المنضدة الزجاجية. لم يغب عن وعيه. لم يغب عن وعيه مطلقا. بقيت أذنه تسمع وعينه ترى. وبقي طعم الويسكي المثلج في فمه منعشا ولذيذا، كما كان دائما، والموسيقى الهادئة تعمق السكون. أحس بعبد اللطيف ومليكة يرفعانه ويناديانه، ويمسحان جبهته الجافة بمنديل ناعم مبلل. كل ذلك كان في وعيه، ولكنه لم يعد نفس الرجل. أحس أنه في هذه اللحظة بالذات... مات. ذلك هو الشعور بالضبط: أحس أنه ميّت تماما. ورغم أنه لم يكن قد عرف الموت من قبل إلا في قراءاته وأحاديث الناس عنه، فإنه لم يكن من الغباء حيث تخدعه هذه السخافات.

لقد أدرك، بعمق، أنه ميت. وكانت الكلمة الأولى التي رد بها على لهفة مضيفيه الكريمين هي قوله: «أريد كفنا حريريا».

ولم يدعاه يخرج حتى أقنعهما أنه في كامل وعيه وأن للشراب المنعش والحديث اللذيذ هما المسؤولان، وأنه يعتذر عن إزعاجهما ويعتقد أن الوقت قد حان، بالفعل، لكي يعود

■ أحمد بوزفور

إلى شقته.

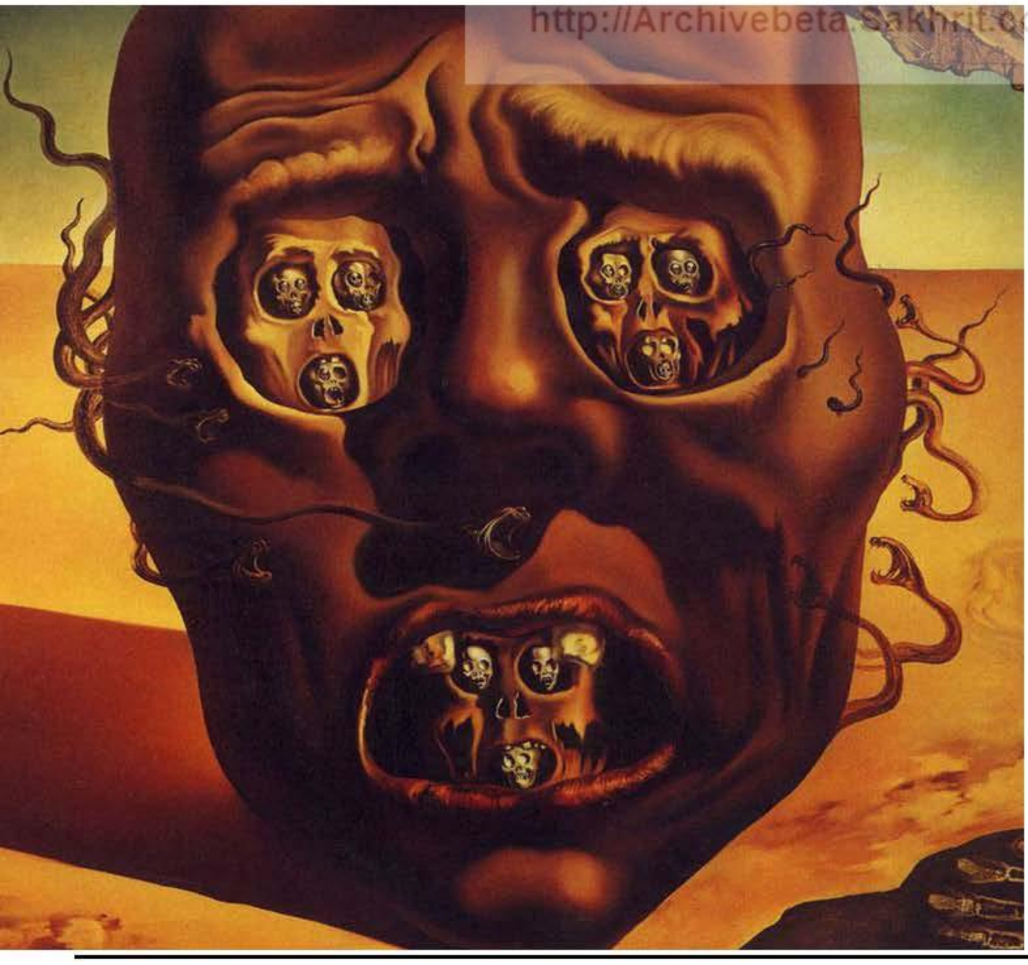
لماذا تموت الأشياء وهي في قمة نضجها واكتمالها وروعتها؟ لماذا لا يختطف الموت إلا الأشياء الجميلة والطيبة والمعطاء؟ لماذا؟ فكر في المسألة حتى أضناه التفكير وهو يجلس في المقعد الخلفي للتاكسي، وترنم:

كان المطر يبلل وجه حبيبي
حين.. تصرفت الأقدار
لذلك، حين أرى الغيم...
تبلل قلبي النار..

وقال لنفسه: إن الشعر شيء عظيم، وأحس بالذنب لأنه لم يفكر في ترجمة طاغور إلى العربية، الوقت الآن فات، ربما كان آخرون قد أنجزوا الترجمة، ولكنه غير واثق من قيمة ما يفعله المترجمون، إنهم يشوّهون وجه الفن. ودّ، في تلك اللحظة، أن يعانق طاغور ومايكل أنجلو وكل العظماء. ودّ لو يحمل الناس جميعا على أن يعانقوا العظمة الفنية وينبهروا بها. ولكن الوقت قد فات. وقال لنفسه: الإبداع الإنساني ينسحب إلى المتاحف والخزائن، والإنسان يغيب في ظلمات التاريخ، وأنا.... مت.

في باب العمارة الشاهقة كانت سلسلة طويلة رقيقة سوداء تمتد في الضوء الشاحب. كانت السلسلة جيشا من النمل يسير في نظام واحد: واحدة وراء واحدة. وفوق ظهر كل نملة صغيرة سوداء عود تبن أبيض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



قصة قصيرة

إنتفاضة...

مثل مراهق تركه أهله وحده في البيت، قد يخرج علبة سجائره المخبأة ليدخن منها مايشاء دون خوف من رائحتها التي تأبى الانزياح عن الغرفة، يعب بانتشاءٍ من زجاجات الخمر التي اشتراها تحضيرا لهذه الفسحة الزمنية النادرة، يرفع صوت المسجلة إلى أعلى ما يمكن، يتعرى من ملابسه ما عدا لباسه التحتاني، أو قد ينزعه هو الآخر، بعد إسدال الستائر، يتجول في أنحاء البيت، تداعب أصابعه الراقصة الأرض مداعباتٍ شرسة على أنغام الموسيقى العاتية، يستعرض فحولته بتباهٍ أمام كل المرايا حتى تأتي رفيقته الخبيرة بتفجير طاقات لا سلطان لأحدٍ عليها، يسابق معها أجرأ الأفلام التي يحضرها ويشاهدها خفية بين الحين والآخر، البحث عن أكثر المشاهد إثارة وزيادة التدقيق في تفاصيلها عند كل مشاهدة ومن ثم استحلابها من قبل مخيلته ما عادت قادرة على تلجيم جموح شهواتيته...

((كن عاقلا ولا تتشاقَ))... لفظتها بضحكةٍ مداعبة استمرت مع التفاتتها جهة الباب الذي أفسح للصمت مكانا في فضاء البيت...

كن عاقلا... كن عاقلا... كن عاااااقلا... صرت بلا وعي أغنيها، بصوت عالٍ وسخرية تمقت كل مرة سمعتها فيها، بنبراتَ صوت وتعبيرات وجوه مختلفة، تحتك صرامتها في ذاكرتي عاما تلو الآخر، وفي كل مكان ... فجأة وجدتني أقهقه في مكاني من شطحاتي الهانية، وكأني سكرت ولم تندلق في فمي قطرة خمر واحدة، عاهدتها أن أكف عن الشرب، أن أقلل من تأخري في السهر مع أصحابي، فوفيت بعهدي، ألا أفكر بامرأةٍ سواها، وإن فعلت فستعلم بمَلَكة الأنثى والعاشقة داخلها، كما هجست منذ البداية أن رأسي لم تتخذ غير صدرها الحاني موطنا من قبل، وما نهلت سوى من كأس شفتيها رحيقا، هاهنا... كنا نتأكد من استكمال لوازم البيت قبل أسبوع بالتمام من ليلة العرس، سبعة أيام كانت تفصلني عن فتح مصراعي باب جنتها، تقت إلى دخولها منذ المرة الأولى التي رأيتها فيها، وقد كانت فوارة الأنوثة في كل حركةٍ وسكنة تأتيها، لم أود الضغط عليها، وكشافات الخشية والقلق تطلق إنذاراتها من جوف ليل عينيها، رغم أن تملصاتها من بين ذراعي كانت تغريني أكثر بمراوغة حمامتي خفاقة الجناحين في محاولة للتخلص من قبضات تولهاتي، فأعطيتها الفرصة لذلك، تركض من أمامي كطفلة تلعب الاستغماءة، بتحفزٍ شديد، تتحصن وراء أول باب يواجهها، ولمَ يلجه مفتاح، وما حاجتنا إلى المفاتيح ولن يسكن الدار سوانا...

(معكِ أريد أن يكون كل شيء مشَرعا، دون أي نوع من القيود، يكفي ما وجدنا أنفسنا عليه من تكبيل)...

((كن عاقلا))... أول مرة كنت أسمعها بصيغة الترجي اللاهث تلك، تخفي فرحتها في حياءٍ وخفر، فأعطيها الأمان للخروج بفتحي باب الدار ووقوفي على عتبته من الخارج...

– لن آتي معك وحدي إلى هنا أبدا إلا بعد العرس...

قربت وجهي من رأسها المطأطأة والمغرية بمعاودة احتضانها: تقصدين بعد شهر العسل، شهر الجنون، يا جنوني الذي تقت إليه منذ أمد بعيد...

كن عاقلا، لا تأتِ بحركة أثناء الدرس، كن هادئا حتى أثناء لعبك مع أصدقائك، كن مجتهدا حتى يشتري لك أبوك الدراجة الهوائية التي وعدك بها عند نجاحك بتفوق، كن مطيعا حتى يعلمك السياقة ويسمح لك بقيادة سيارته في الفروع إلى أن تحصل على الإجازة، حتى يوافق ويساعدك في زواجك بمجرد إنهائك الخدمة العسكرية، كن رهن إشارتهم حتى تتجنب ما استطعت من عقاب... كن، كن، كن...

عادت إلى خواطر ذلك الشاب المراهق النزق، لا حد لرعونته واستهتاره، وددت بالفعل أن أجرب شيئا، أي شيء خارج نطاق العقل والمسؤولية التي فرحت بها في سنٍ مبكرة، هناك ممن في عمري لم يتزوجوا بعد، لا أقول إني نادم على ذلك، على العكس، فلو لم أتزوج حبيبتي لعشت عمري كله مسمرا بأشواك حرمان أمسى غريبا عني منذ الليلة الأولى، ولحد الآن، كل ليلة تجمعنا بمثابة الليلة الأولى بالنسبة لي، ولها أيضا كما يبدو عليها، وإن تسلط علينا شيءٌ من رتابة التعود، نحاول تبديده قدر المستطاع، لديها القدرة على جعلي في حالة ارتواءٍ دائم، وكذلك حالة لوعة واشتياق دائمين... كلٌ منا صار يعرف ما يريده الآخر وفي أي وقت دون أن ننبس بكلمة، رغم مرور سنوات ورغم زخم الحياة، فما الذي يحصل لي؟ أي مارد يريد الخروج من مكمنه، يحضني على الإتيان بما أدرك أنه سوف يسلبني القدرة على الاستغراق في بؤبؤ عينيها... أي جنون هذا الذي يحفر عقلي، أي جنون!!...

استلقيت على الكنبة التي اضطجعتُ عليها منذ حين، لا أنتبه لعدد ما أشعله من سجائر ذات النوع الخفيف جدا، حفاظا على صحتي كما صارت تنصحني بطريقة لجوجة، كل شيء فيَ مثار، حتى سمعت صوت إشارة تصدر عن الفاكس، فتذكرت أوراق المشروع التي كنت أنتظرها منذ ساعات بصبرٍ قلق، أعددت قدحا من القهوة عله ينتشلني منَ حبائل هذيان اجتاحني على حين غفلة، وضعت نظارتي الطبية على عيني وعدت إلى جلستي أمام المكتب الصغير الذي يحتل ركنا معزولا عن الصالة بسلايد معدني فاجأتني بالاتفاق على وضعه لأنال أكبر قدر من التركيز في عملي الذي لا يلتزم بميعاد محدد، على عكس ما كنت أتمنى في بداية زواجنا الفردوسي، كما أحببت أن أسميه بلغة شاعر هجر قصائده المتواضعة منذ زمن...

انشغلت بالعمل، ما بين القراءة ومراجعة الشروط والمهاتفات المستعجلة، والمنفعلة في بعض الأحيان، وما إلى ذلك لمدة ساعتين تقريبا مما سبب لي صداعا شديدا في رأسي... عدت إلى الاستلقاء مجهدا على الكنبة، أغمضت عيني لوهلة علي أحظى بغفوةٍ قصيرة، تتغزني السخرية من وضعي مع تلك العاهرة التي جابت خيالي وأنا في أوج هيجاني ونشوة الخمر تطوح برأسي... اشتياق عارم هو الذي ضغط على أزرار الهاتف، رغم علمي بانشغالها مع أهلها في التحضير لزفاف أختها الصغرى بعد أسبوع، ستضطر إلى قضائه هناك...

– كيف حالك؟

ضحكت: لم أتركك سوى ساعات يا طفلي الشقي...

– مشتاق إليكِ جدا جدا...

– وكأننا في أيام الخطوبة، ما الذي جرى لك؟... ثم أردفت وقد أحست بتوهج نبرات صوتي المألوفة لديها، فقالت بذات اللهفة تقريبا: وأنا أيضا...

هممت من فرط انفعالي والعرق البارد يتصبب من جبيني أن أطلب منها العودة ولو لساعتين ومن ثم ترجع إلى بيت أهلها، ولكني كنت أعلم جيدا بما ستأتي من رد فألجمت لساني...

– حسنا، سلمي لي على الوالدين وقولي لهما ألا يزعجا جدهما، وأن يكونا عاقلين...

....

▪ أحمد غانم عبد الجليل – العراق

فراشات البهجة

فراشات البهجة تترقص على شفتي .. عنقي مشرئب نحو الأعلى .. ألحق بنظري طائرتي الورقية في كبد السماء تسبح مع الغيوم، موصولة بخيط مربوط بمعصمي، بواسطته أتحكم فيها كما أشاء .. أناور ذات اليمين وذات الشمال .. أقصر الخيط .. تصير على مقربة مني .. أطيله .. تغدو عالية تغازل الطيور .. أخالني طيارا قابعا في جمجمتها وهي تمزق أجواء الأمصار أشلاء .. أغمضت عيني لحظة، أسابق خطاي .. غبت في غمرة نشوة تكتسح جسدي .. صحوت على وقع صدمة لأجد نفسي سائق مترو الأنفاق، وسط ديجور مريب، لا طيارا كما كنت قبل أن أهوي داخل بالوعة مياه الصرف الصحي .. تسلل الخوف والحزن إلى قلبي علانية ..

فراشات البهجة لا تعمر طويلا..

▪ فريد كومار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحقول المعجمية والدلالية في مقدمة ابن خلدون

■ عبد الجليل غزالة

عتبات الموضوع:

كيف تطور علم الدلالة في المجال اللساني الغربي؟ ماعلاقة اللسانيات البنيوية والتوليدية بدراسة المعنى؟ كيف تتأسس الحقول المعجمية والدلالية عند ابن خلدون؟ ما العلاقات والوظائف التي تملكها الكلمات المستعملة في كتابه ((المقدمة))؟ ماهي جوانب ((معجم العمران)) من المنظور اللساني الحديث؟ ما علاقة عملية التلقي بالبنى العمرانية البشرية المختلفة؟ ما أصناف الحقول المعجمية عند ابن خلدون؟ ما النتائج التي يقدمها هذا العمل اللساني الذي يعالج موضوع الحقول المعجمية والدلالية في ((مقدمة ابن خلدون))؟

الدراسة اللسانية:

تعتمد دراستنا اللسانية النصية (المقدمة ابن خلدون) على نسخة دار صادر اللبنانية، التي نشرت عام 2000 م. يضم هذا السفر الثقافي العظيم 508 صفحة، من الحجم المتوسط(1). كتب فاتحة الكتاب السيد نواف الجراح من الجامعة اليسوعية / كلية الإمام الأوزاعي / بيروت. يكتنز الكتاب ستين فصلا متنوعا تتعرض لجل العلوم والفنون والآداب والإبداعات والتجارب والنظريات والملل والمذاهب والمهن والصنائع...

يدور هذا العمل في فلك علم الدلالة (semantic) الذي يدرس المعنى. ارتبط هذا المفهوم اللساني في ق 17م بالعرافة والنبوءة، ثم أصبح فيما بعد يدل على المعنى التطوري والجذر المعجمي للكلمات (etymology)، كما نجد في بداية هذا العلم انتشار مفهوم معنى المعنى الذي ابتكره كل من أوغدن وتشارلز، وجاء بعدهما مالينوفسكي، الباحث البولندي بأطروحاته المتعلقة بدراسة معاني الكلمات عند الجماعات البدائية في أستراليا، ثم تبعه فيرث في هذا المجال.

لقد شهد علم الدلالة انتعاشا كبيرا في ق 21م، حيث أصبح يهتم بدراسة القصد من وراء استعمال الكلمات في مواقع مختلفة، والإشارة إلى المعنى الحقيقي الظاهر في إطار حقل علمي معين.

اهتمت المدرسة اللسانية البنيوية بكل فروعها (الوظيفية، الغلوسيماتيكية، التوزيعية)(2) والمدرسة التوليدية(3) بدراسة المعنى من خلال تتبع العلاقة الاعتباطية غير المبررة بين الدال والمدلول، وإقصاء كل السياقات وظروف الإنتاج والمواقف الثقافية الاتصالية المتنوعة...

أما اللسانيات التداولية فقد ركزت في جل أعمالها على السياق وثقافة المتكلمين ونفسياتهم وإنجازاتهم الفعلية. إن دراسة المعنى عند البنيويين والتوليديين قد اقتصرت على الأقوال والجمل اللسانية الصرفة، وأهملت السياق والغموض والدلالة التاريخية لتطور الكلمات والحقول الدلالية وتعدد المعاني والارتباطات الدلالية المختلفة والمصطلحات والقواعد والترجمة والقول الشفهي والمنطق وغيرها.

الحقول المعجمية والدلالية:

تتأسس على مفاهيم لسانية معينة، تحدد عدة قطاعات ومجالات يتعرض إليها عبد الرحمان بن خلدون في ((مقدمته)) بالوصف والتحليل. تلخص هذه الحقول جميع الأنشطة الثقافية للفكر البشري، التي يضمها الكتاب.

تحوي الحقول المعجمية والدلالية تفرعات، تركز على مفاهيم الفكر البشري المتنوع: حقول الزراعة، حقول المساكن والمباني، حقول الألوان، حقول الفنون الإنسانية، حقول الإبداعات الفكرية المتنوعة، حقول السلطة والدواوين الإدارية، حقول الملل والنحل والطوائف والشيع، حقول العصبيات المتنوعة...

تعمل الوحدات اللسانية داخل كل حقل معجمي على شكل حجرات من الفسيفساء تتحد مع بعضها في حقل معين، مما يساعدها على بناء سماته الخاصة.

إن الكلمات اللغوية العمرانية الموظفة في ((المقدمة)) تملك عدة علاقات ووظائف متنوعة مع الكلمات الأخرى، التي تعانقها في السياق نفسه . يسمي كل مأوى عند الإنسان والحيوان ((بيتا))، مع اختلاف في المرادفات والصفات والنعوت: ملجأ، قصر، كوخ، عرين، حظيرة، كهف، عمارة، خيمة، حصن، نزل، فندق، جحر، حفرة، قرية، غار ...

يبني عبد الرحمان بن خلدون أحيازا فضائية ذهنية لحقوله المعجمية والدلالية الثرية، فيصنع ((عمرانا لسانيا))، يضم جانبين:

–1 تغيير الكاتب حيز حقله المفهومي، حيث يمنح الكلمة ((العمرانية البشرية)) الجديدة حيزا جديدا، يتجلى بوضوح عند اتحادها مع جاراتها من الكلمات المسبوكة (cohesion) تركيبيا والمحبوكة (cohe-rence) دلاليا. تصبح الكلمات المعجمية المساهمة في بناء نصوص ((المقدمة)) عبارة عن فسيفساء مرصوصة البنيان، وخلية أو مكعب يعيش بقوة داخل ((الحقل اللساني العمراني البشري)) المحدد.

–2 استبدال المؤلف أحيانا حيز الحقل المعجمي المفهومي بالانتقال من فصل إلى فصل داخل كتابه الجامع المانع. يتغير على إثر هذا ((محيط السياق النصي))، أو ((الكون الخطابي)) العمراني البشري، فتنط الدوال والمدلولات العمرانية البشرية الجديدة المستفزة والاستشرافية الرائقة إلى الذهن بشكل رائق. نجد ذلك واضحا في بعض فصول الكتاب: ظهور كلمات ومفاهيم ودلالات تتعلق بالمعتقدات الدينية والنفسية والاجتماعية الجديدة (صلاة، صوم، زكاة، ربا، زنا، قتل المسلم، السرقة، زواج الأقارب، القذف، السخرية، الصدقة، الإيثار، التضامن، آداب المجالس والأكل، العلاقات أثناء العمل، التربية والتنشئة الاجتماعية، التفاعل / التفكك بين الأسر والجيران والأصدقاء والغرباء، والحكام والمحكومين، والفقراء والأغنياء، حقوق المؤلفات والإبداع، الرحلات والأسفار والتسلية، والمباني والمزارع والمهن...).

ينشر عبد الرحمان بن خلدون بإحكام شديد عدة مفاهيم وعناوين رائدة على طول الفصول الستين البانية لكتابه. إنها عبارة عن كلمات ومفردات وألفاظ تؤسس بشكل فعلي ((نظرية الحقول المعجمية)). نجد بعض الاستشرافات المؤولة على مستوى التلقي الحسن النية وتفسيراتها الشخصية النصية المتفاعلة.

تتنوع المفاهيم والكلمات والمفردات والألفاظ العمرانية على طول فصول ((المقدمة))، حيث نجدها تخوض في كل حقل من الحقول اللسانية المذكورة. تبرز لنا عملية التلقي المفسر البنى العمرانية البشرية المختلفة:

– وجود علاقة وشيجة بين الخطاب الثقافي والمجتمع العربي الذي يحتضنه.

– أثر الخطاب الثقافي العام على المتحاورين.

– ارتباط الخطاب الثقافي بالفضاء الزمكاني.

– سمات الخطاب الديني والعقائدي.

– علاقة التنوعات الفضائية بالخطاب الثقافي العربي العام.

– التنوعات اللسانية الاجتماعية والسلوك الإنساني.

– ارتباط الخطاب السياسي العربي ببعض المعارف والنفس البشرية

– سلطة اللغة المشتركة واللهجة المحلية في سائر الأوطان.

– دور اللغة المشتركة والخاصة في تحليل الخطاب الثقافي الرائج.

– سلطة الخطاب الديني الإسلامي وسمات التفرد الشخصي للمتحاورين.

– السياسة اللسانية في البلاد الإسلامية.

– ثقافة الأعمال والأشغال في الأوطان.

– الخطاب السياسي في بلاد الإسلام والانقسام والاتحاد الثقافي.

– تحليل الخطاب الثقافي ومعجم التنمية البشرية.

– معجم المهن والصنائع الثقافية المتنوعة.

– علاقة تحليل الخطاب الثقافي بالعلوم والفنون والآداب.

– مكونات الخطاب الديني الإسلامي.

– تحليل الخطاب اللساني والقول التداولي الثقافي.

– التنمية البشرية وبناء ((المجال العلمي)).

– علوم الخطاب والبلاغة ولسانيات النص عند المسلمين.

– اللغة العربية والإبداعات الثقافية في بلاد الإسلام.

– البنى الثقافية والعصبية والحضارة وحوار الأمم.

بنى الحقول المعجمية في ((المقدمة)):

يمكن استخلاص بعض الحقول المعجمية، القابعة بين ثنايا نصوص الكتاب المدروس وتصنيفها إلى أربعة أصناف متميزة:

–1 بنى معجمية عمرانية فسيفسائية: يوزع العلامة ابن خلدون بين فصول كتابه وحدات لغوية عربية، تتفتت إلى ((سمات دلالية صغيرة))، تفتح ذراعيها لعناصر لغوية جديدة ثرية، مما يجعل المعنى دقيقا ووظيفيا. تقوم كل ((سمة دلالية)) عمرانية بشرية بالإشارة إلى كافة أنواع العمران؛ من إنسان وحيوان وجماد، ثم تتحول هذه ((السمة الدلالية الفسيفسائية)) للإشارة إلى ((جزيئات دلالية)) مكعبة لا حصر لها. تتشيأ الدلالات المعجمية وتتجزأ وتتفجر. نجد في هذا النحو كلمات مثل: قصر، صرح، عرين، كوخ، خيمة، خباء، عش، وكر، ملجأ، ملاذ، حجر، غار، مقطن، مخبأ...

–2 بنى معجمية عمرانية طبقية: يصنف عبد الرحمان بن خلدون ضمن بعض فصول كتابه القيم ثقافات إنسانية متنوعة، فيتعقبها أحيانا من الأعلى إلى الأسفل، وأحيانا أخرى يرتبها ترتيبا عكسيا، مثل: جندي، عسكري، ملازم، رائد، عقيد، ضابط، فريق، ركن، جنرال، ماريشال، كتيبة، فيلق، فرقة، وحدة، سرية، رئيس، قائد، زعيم، مقدم، مشرف، شيخ، إمام، مسئول، قائم بأمر، مكلف، مندوب،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مناوب...
تصنف هذه البنى المعجمية العمرانية الطبقية في ((المقدمة)) بشكل متدرج قد يتجه نحو الأعلى أو الأسفل، مما يخلق ((سلم تدرج للتلقي)) عند المستقبل لنصوص هذا العلامة.

3- بنى معجمية عمرانية متضادة (4): يقدم المؤلف بنى معجمية مناقضة ((للفكر العمراني البشري)) الذي بسطه في الفصول السالفة. تبرز أحكام تقييمية رصينة، متسقة الدوال ومتماسكة المدلولات. لذلك تنشأ في هذا المستوى حقول معجمية عمرانية متضادة . نجد في هذا النحو: شاعر ضعيف / شاعر قوي، كاتب مشهور / كاتب مغمور، هو في الطليعة / هو في المؤخرة، إنسان لطيف / إنسان عنيف ...

يقول الكاتب في الصفحتين 291 292: ((ثم إن كل طبقة من طباق أهل العمران من مدينة أو إقليم لها قدرة على من دونها من الطباق، وكل واحدة من الطبقة السفلى يستمد بذي الجاه من أهل الطبقة التي فوقه، ويزداد كسبه تصرفا فيمن تحت يده على قدر ما يستفيد منه، والجاه على ذلك داخل على الناس في جميع أبواب المعاش. ويتسع ويضيق بحسب الطبقة والطور الذي فيه صاحبه. فإن كان الجاه متسعا كان الكسب الناشئ عنه كذلك، وإن كان ضيقا قليلا فمثله. وفاقد الجاه وإن كان له مال، فلا يكون يساره إلا بمقدار عمله أو ماله ونسبه سعيه 1ذاهبا وآيبا في تنميته، كأكثر التجار وأهل الفلاحة في الغالب. وأهل الصنائع كذلك إذا فقدوا الجاه واقتصروا على فوائد صنائعهم، فإنهم يصيرون إلى الفقر والخصاصة في الأكثر، ولا تسرع إليهم ثروة، وإنما يرمقون العيش ترميقا ويدافعون ضرورة الفقر مدافعة))..

4- بنى معجمية عمرانية مشتقة: يوظف العلامة ابن خلدون هنا بنى عربية أصلية رصينة فعلية أو مصدرية، تشترك في بعض الأصوات أو الجناس اللفظي التام، أو النقص: (ضامر البطن، أضمر شرا، دمر البناء بالمنجنيق، تدمر من فعل أخيه، أثنى عليه، ثناه عن عزمه، ضربه بقبضة قوية، ضرب الزلزال المدينة، ضرب الله مثلا، ضرب أخماسا في أسداس، ضرب الأعداد في بعضها، ضرب في الأرض سائحا، ضرب من الشعر وضرب من النثر...).

نماذج لبنى معجمية عمرانية بشرية من الكتاب:

تتوزع البنى المعجمية العمرانية البشرية الأربع السالفة، المستخلصة من قراءة تفسيرية شخصية حسنة النية، تعشش على طول فصول ((المقدمة)). يصعب علي محلل الخطاب في هذا العمل الموجز تقصيها برمتها. نسوق للقارئ العربي أمثلة للذكر لا الحصر.

يقول الكاتب في الصفحة 29: ((وثيرة واحدة، منهاج مستقر، اختلاف الأيام والأزمنة، انتقال من حال إلى حال، شيدوا عزهم، مهدوا ملكهم...)). نقرأ في الصفحة 34: ((تقرب الناس في الأكثر لأصحاب التجلة والمراتب بالثناء والمدح، وتحسين الأحوال وإشاعة الذكر)).

كما نجد في الصفحة 68: ((قد بينا أن المعمور من هذا المنكشف من الأرض إنما هو وسطه لإفراط الحر في الجنوب منه والبرد في الشمال)).

نصادف قوله في الصفحة 101: ((إعلم أن الله سبحانه ركب في طبائع البشر الخير والشر، كما قال تعالى: ((وهديناه النجدين))، وقال: ((فألهمها فجورها وتقواها)).

يطالعنا قوله في الصفحة 152: ((فالعصبية ضرورية للملة وبوجودها يتم أمر الله منها، وفي الصحيح: ما بعث الله نبيا إلا في منعة من قومه. ثم وجدنا الشارع قد ذم العصبية وندب إلى اطراحها وتركها، فقال: إن الله قد اذهب عنكم عبية الجاهلية وفخرها بالآباء أنتم بنو آدم وآدم من تراب. وقال تعالى: ((إن أكرمكم عند الله أتقاكم)). ووجدناه أيضا قد ذم الملك وأهله ونعى على أهله أحوالهم من الاستمتاع بالخلاف والإسراف في غير القصد والتنكب عن صراط الله، وغنما حض على الألفة في الدين وحذر من الخلاف والفرقة))

تعانقنا الصفحة 191: ((إعلم أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة يستعين بها على أمره إلا أن الحاجة في أول الدولة إلى السيف مادام أهلها في تمهيد أمرهم أشد إلى من الحاجة إلى القلم؛ لأن القلم في تلك الحال خادم فقط منفذ للحكم السلطاني)).

نقرأ في الصفحة 277: ((وبيانه أن المصر بالتفنن في الحضارة تعظم نفقات أهله، والحضارة تتفاوت بتفاوت العمران، فمتى كان العمران أكثر كانت الحضارة أكمل ...)).

يقول المؤلف في الصفحة 319: ((في أن العلم والتعليم طبيعي في العمران البشري... وذلك أن الإنسان قد شاركته جميع في حيوانيته من الحس والحركة والغذاء وغير ذلك، وإنما تميز عنها بالفكر الذي يهتدي به لتحصيل معاشه والتعاون عليه بأبناء جنسه والاجتماع المهيئ لذلك التعاون، وقبول ماجاءت به الأنبياء عن الله تعالى والعمل به، وإتباع أخراه)).

كما يرد قوله في الصفحة 381: ((في الفلاحة.... هذه الصناعة من فروع الطبيعيات، وهي النظر في النبات من حيث تنميته ونشوؤه بالسقي والعلاج وتعهده بمثل ذلك.... في علم الإلهيات: وهو علم ينظر في الوجود المطلق، فأولا في الأمور العامة للجسمانيات والروحانيات من الماهيات والوحدة والكثرة والوجوب والإمكان وغير ذلك، ثم ينظر في مبادئ الموجودات وأنها روحانيات، ثم في كيفية صدور الموجودات عنها ومراتبها، ثم في أحوال النفس بعد مفارقة الأجسام وعودها إلى المبدأ ...)).

نعانق قول الكاتب في الصفحة 453: ((والسبب في ذلك أن صناعة العربية إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها خاصة، فهو علم بكيفية لا نفس كيفية، فليست نفس الملكة وإنما هي بمثابة من يعرف صناعة من الصنائع علما ولا يحكمها عملا)).

في النهاية نطالع في الصفحة 471: ((إعلم أن الشعر كان ديوانا للعرب فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم.... ثم انصرف العرب عن ذلك عن ذلك أول الإسلام بما شغلهم من أمر الدين والنبوءة والوحي، وما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه، فأخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زمانا...)).

تدل النماذج السابقة على قوة ضبط الكاتب للغته العربية الواصفة لمجال ((معجم العمران)) وسعة اطلاعه وإحاطته، وحسن معالجته للقضايا وتخلصه من بعضها وإعادة النظر والنظام في بعضها الآخر.

التركيب النهائي للعمل

إن وجهة نظرنا اللسانية الخطابية التي بصرنا بها ((المقدمة))، هي رؤية نقدية تحدد تلقينا وتفسيرنا للكتاب المدروس بشكل شخصي استشرافي لم تبصر به بعض الأعمال التقليدية الاتباعية.

لقد اتضح لنا أن الحقول المعجمية والدلالية في ((مقدمة ابن خلدون)) هي التي تقوم بتحديد معاني الكلمات وبيان علاقاتها المتنوعة بالكلمات الأخرى المؤسسة لنصوص الكتاب بأكمله. تجسد هذه الحقول مجالات واسعة من الترادف والارتباطات والاستبدالات المتنوعة الحاصلة بين الكلمات، مما يخلق ((نسقا لسانيا عمرانيا)) متميزا على مستوى العلاقات والوظائف.

تعتمد هذه الحقول عند ابن خلدون على الترادف والاستبدال والمشترك اللفظي والأضداد وغيرها من الظواهر التي تبلور الدراسة الدلالية للمعاني العمرانية المتنوعة.

لقد خلصنا من خلال هذا العمل إلى النتائج التالية:

1- وجود معرفة عمرانية موسوعية.

2- شيوع ثقافة إسلامية نقدية متنوعة.

3- استخدام أسلوب شخصي رصين.

نجد أيضا بعض النماذج الأخرى التي تهتم بالحقول المعجمية والدلالية عند ابن خلدون:

أ- توظيف أنواع توليدية من الاستبدال والترادف الرصين.

ب- اعتماد أوصاف أدبية ((النظرية إسلامية)) تخص الألوان والأنعام والبشر.

ج- اهتمام الكاتب بعملية الاقتران والترابط بين الكلمات بشكل لافت للنظر (5).

د- استخدام مصطلحات عمرانية وثقافية متنوعة.

لقد خلق هذا السفر العظيم في مجال ((العمران البشري)) عدة تفرعات معجمية، ساعدت الوحدات اللسانية على الاشتغال في حقول دلالية تتنصب على شكل حجرات من الفسيفساء. تتجلى أيضا في هذا الصدد عدة علاقات ووظائف بين عناصر ((المقدمة)). يؤسس عبد الرحمان بن خلدون أحيازا فضائية ذهنية نصية لحقوله المعجمية، مما يخلق ((نسقا عمرانيا بشريا)) متميزا. يستبدل المؤلف الحقول المفاهيمية ببعضها داخل نصوص كتابه، مما يدل على تبحره الفكري.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش:

(1) عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، الطبعة الأولى، دار صادر، لبنان 2000.

(2) تأسست اللسانيات البنيوية علي يد فردينان دو سوسير السويسري، صاحب السفر العظيم المعروف ب(محاضرات في اللسانيات العامة)، أما الفرع الوظيفي من هذه اللسانيات فقد تزعمه أندري مارتيني وحلقة براغ، في حين أن لوي يلمسلاو الدانمركي قد نشر الفرع الغلوسيماتيكي بتوظيف مفاهيم تجريدية قوية. ذاع صيت الفرع التوزيعي بأوروبا على يد طنبير، وبأمريكا على يد ليونار بلومفيلد، الذي استفاد من المدرسة السلوكية، حيث رفض دراسة المعنى لاعتماده على جوانب نفسية واجتماعية، مما يجعل توجهه غير عقلاني

(3) انتشرت اللسانيات التوليدية على يد نعوم تشو مسكي الذي استفاد من فلسفة ديكارت وهمبولد وغيرهم، كما أنه قام بنقد المدرسة السلوكية، ثم جاء بعده كاتز وفودور بإضافات رائقة لتطوير علم الدلالة.

(4) ريمون طحان، الألسنية العربية، الطبعة الأولى، المكتبة الجامعية، دار الكتاب اللبناني، العدد الأول، 1972.

(5) محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، لبنان 1978.

كتابات على هامش «قصيدة النثر»

■ محمد بنحمادة

1- مفهوم الشعر

سألني يوما أحد تلامذتي على هامش مسابقة شعرية: هل قصيدة النثر شعر مع خلوها من الوزن والقافية؟، ووقفت أتأمل هذا السؤال، ليس من جهة كونها سؤالا يقتضي جوابا، ولكن من جهة التأمل في الإرغامات التي أنتجته، وأدركت حينها أنني أمام سؤال ليس القصد منه تحصيل معرفة، بقدر ما هو تعبير عن موقف يرفض التعامل مع الشعر بعيدا عن الوزن والقافية، وأدركت أيضا أن هذا السؤال هو إفراز طبيعي لتعليم نمطي عودنا على معرفة الأشياء نفسها بالطريقة نفسها دون أن تكون لنا القدرة على النظر إليها بطريقة أخرى، فقد عودتنا الكتب المدرسية على أن الشعر «كلام موزون مقفى دال على معنى».

إن سؤالا كهذا، في مجال النقد، لا يمكن أن يطرحه إلا ناقد نمطي يحاول مقاربة الأشكال الجديدة بآليات ومقاييس قديمة، وسؤال من هذا القبيل لا يمكن أن يفرز خطابا متأنيا مشدودا إلى موضوعية علمية تؤمن بحركية التاريخ، ومتجردا من ذاتية يحكمها مرجع معين، ولعل في الإجابات عن هذا السؤال ما يغنينا عن المزيد من الإغراق في هذه العصبيات الشعرية التي تدعي امتلاك الشعر ومباهجه الفنية، وحسبنا من قصيدة النثر أنها ظاهرة شعرية استطاعت إلى حد ما أن تؤسس مكانا تتذوق من خلاله، واستطاعت أن تفرض نفسها (كماً على الأقل)، فكل هذا الدفق الشعري الذي يطالعنا من الخليج إلى المحيط، أهو لحظة تجريب عابرة؟ أم هو نشوة أناس استهوتهم المغامرة فراحوا يبتدعون «بدعا غريبة»1؟.

إن كل المواقف الرافضة التي قوبلت بها قصيدة النثر تشير صراحة أو ضمنا إلى ضيق الأفق النقدي عندنا، فبعض نقادنا «فقهاء» يصدرون فتاوى التحريم أكثر من كونهم خزانا للأسئلة الديناميكية التي تفتح الأفق وتغنيه، رُفضت قصيدة النثر في محاكمة جل أعضائها – إن لم أقل كلهم – كانوا أتباع الخليل ومعتنقيه، رفضت لأنها أعادت للشعر شبابه وبحثت عنه خارج مظانه المألوفة والتي ارتبطت لدى نقادنا بالوزن والقافية.

لكن كيف نربط بين الشعر وعلم العروض؟ الشعر فن له ما للفن من حساسية ورقة، والعروض علم له ما للعلم من صرامة ودقة، الشعر تدفق شعوري، والعروض إلزامات منطقية تأبى الاستجابة لتدفق الشعر فترغمه على الاستجابة لها قسرا وقهرا، إن إرغامات الوزن والقافية تمنع في الشعر قوة انفجاره، وتجعله يتجلى في لغة تتماشى والمقام العالي للتفعيلات والبحور، فعبر «تاريخ الشعر العربي نجد بأن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية، وكلما خف طغيان الانتظام الوزني ازداد بروز الصورة في النصوص المنتجة»2، فالمراهنة على الوزن والقافية تفوت على الشاعر الإمساك باللغة في بعدها الإشراقي العرفاني، ليجد نفسه محكوما وخاضعا لإلزامات «كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعرقلها... فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية»3.

إن الوزن والقافية صنعة ودربة يتعلمهما الشاعر بالمراس، أما الشعر فهو وحي له ما للوحي من قوة الهبوط، وله ما للوحي من شدة الرجفة، ثم له ما للوحي من سلامة التبليغ، كيف لممارسة بهذه المعاناة أن تؤسر في تفاعيل وأوزان صممت سلفا؟ إننا بذلك نعدم أية علاقة بين الدال والمدلول وهما الوجهان للعملة الواحدة، الدال هنالك ساكن في هدوء سلفيته، والمدلول هنا حي يتموج في مخيال الشاعر، ولا تقاس براعة هذا الشاعر أو ذاك إلا بمدى تطويعه لتجربته الشخصية الفردية وإلباسها أشكالا عروضية قد لا تكون على مقاسها، وشاعر حقا من أسعفته صنعته فركّب وصفف فيكون عمله شعرا، لكنه من الدرجة الثانية، أما شعره الحق فهو ذاك الذي انطبع لديه أول التجربة.

إن المضمون في الشعر يفرض شكله التعبيري، فالمضمون الجديد يفرض بالضرورة شكلا جديدا يناسبه ويستوعبه، فليس هناك «وجود قائم بذاته نسميه الشعر، أو نستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة، ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر ماهية وشكلا تحديدا ثابتا ومطلقا، الموجود الحقيقي هو الشاعر هو القصيدة»4.

فنحن ملزمون بنوع من الاحترام الودي المشبع بكثير من الإعجاب والتقدير للخليل بن أحمد الفراهيدي، إنه أمير العروض وسيد من أبدع فيه، غير أن مقولة «الوزن شرط وجودي للشعر» أمر يشوه الشعر وعلامة على «المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية، وذلك حكم منطقي»5 ولذلك وجب تجاوزه، لأن «الوزن المتمثل في هذه النظرية ليس إلا أحد أشكال الانتظام وهو شكل تحقق في مرحلة تاريخية وشروط تاريخية معينة»6.

فالاعتقاد بكون الوزن والقافية المحددين الوحيدين اللذين تنبثق عنهما شعرية نص ما أمر يلغي فاعلية المكونات الأخرى، فشعرية الشعر لا تتحقق بالوزن والقافية فحسب، وإنما تتظافر على تحقيقها وتتفاعل في بنائها عدة عناصر ومكونات لغوية وتركيبية ورمزية ودلالية، فليس من الصائب إذا تحديد الشعر على أساس «الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا والانفعال أو الموقف الفكري والعقائدي ...»7.

فالشعر وجود متكامل وكيان متراص، وكل تعامل تجزيئي معه يجعل منه صورة عاجزة عن تقديم أو بلورة مفهوم دقيق للشعرية، هذه الخصيصة التي لا يمكن ضبطها أو الإحاطة بها إلا انطلاقا من تبلورها داخل بنية كلية، لأنها ذات طبيعة «علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقة وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»8.

هكذا إذن تتراجع سلطة الوزن والقافية في تحديد شعرية نص ما، ليتركا مكانهما لمكونات أخرى توصف بكونها نصية أي أنها تنخرط داخل البنية العامة للنص، وفي إطار شبكة من العلاقات التي تربط هذه المكونات داخل النص وتشدها إلى مركز واحد.

وبالنظر إلى مجموع ما كتب حول قصيدة النثر، فإننا نلاحظ أن قضية التعبير بغير الأوزان الخليلية كانت من أكبر القضايا التي استأثرت باهتمام النقد العربي ضد قصيدة النثر وكأن حد الشعر لا يقوم إلا على هذه الأوزان، أو كأن إيقاع الشعر إنما ينهل وجوده من التفاعيل والبحور فحسب، فأما تحديد الشعر بالوزن والقافية فهو «تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا، وليس كل نثر خال بالضرورة من الشعر»9، وأما القول إن للإيقاع منبعا واحدا ينبثق عنه وهو الأوزان التقليدية، فهو يناقض الطبيعة البشرية المفطورة على الحركية وعدم الثبات، الهاربة أبدا من سلطة «الرتابة» وإكراهاتها إلى أفق طلق ورحب، وبهذا المعنى فالأوزان الخليلية ثابتة، وهي في ثباتها لا تتيح طواعية شكلية، ولا تنتج إلا إيقاعات تكرر نفسها في كل قصيدة بل وتجتر نفسها بين صدر البيت الواحد وعجزه.

إن موقف الشاعر الحديث من الأوزان التقليدية لم يخلقه هذا الشاعر نفسه، ولم يأت من رغبة مجانية أملتها الذات، إن الموضوع هو الذي فرض هذا الموقف وأملاه، ففي الوقت الذي ظل الوزن التقليدي ثابتا في محرابه المتعالي شقت الحياة طريقها في حركة لا تنتهي أرغمت الشاعر على التحرك ليسير حيث تسير الحياة، فكان مسيره هذا إيذانا بتجدد نظرته للعالم ومقاربته مقاربة جديدة،فكان من الضروري إذن أن يستنجد بآليات فنية جديدة، إذ ليس من المنطقي في شيء التعبير عن المتحول بالثابت.

خلق الشاعر لنفسه مجالا إيقاعيا غير محدود، إنه لم ينطلق من الوزن لأنه ثابت ومحدود ومتناهي، بل انطلق من لا نهائية إيقاع الحياة وعدم ثباته «فالوزن نص يتناهى وقواعد محدودة وحركة توقفت، أما الإيقاع فطرة وحركة غير محددة وحياة لا تتناهى»، إن بحرا أوجده الخليل لا تتسع محدوديته وانغلاقه لانفتاح ولا محدودية بحار تتماوج في ذات الشاعر وعمقه، فالإيقاع في نهاية المطاف جزء من التجربة الشعرية، إنه يتفجر – كما المضامين الشعرية – من داخل الشاعر ولا يستمد من خارجه، وبهذا المعنى فقصيدة النثر ممارسة شعرية لها إيقاعها ولها موسيقاها «لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»10.

إن إثارة قضية الوزن والقافية في التأسيس لمعارضة قصيدة النثر أمر فيه كثير من الافتعال وينطوي على قدر كبير من المحدودية في التعامل

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

مع مفهوم الشعر، علاوة على هذه التبسيطية التي طبعت تعامله مع الإيقاع حين حصره في الوزن والقافية، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى فتح باب التساؤل عن معنى الشعر وآليات تحققه؟.

ليس من الصائب النظر إلى الشعر على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية، بل إن تناوله إنما ينطلق من اعتباره بنية عامة تلتقي عندها كل البنى الصغرى لتنصهر فيها، وبعيدا عن هذا التصور سيكون لزاما النظر إلى الشعر نظرة جزئيةتستجيب لعنصر وتغيب العناصر الأخرى، وهذا ما يفسر قصور حد الشعر بكونه الكلام الموزون المقفى، وإلا فماهي العلاقة أو العلاقات التي تربط البنية الإيقاعية في شكلها التقليدي بالبنية الدلالية؟ ما هي البنية العامة التي تجمع البنيتين معا؟.

إن الإيقاع وأدوات التعبير التركيبية والبلاغية.... تندرج كلها ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية هي التي توجه النص في اتجاه شعريته، وهذه البنية الكلية في الشعر هي ما يمكن تسميتها بالرؤيا، هذا العنصر الذي يشد إليه كل العناصر الأخرى ويجرها نحو خلق شعرية نص ما، والجدير بالذكر هنا أن الرؤيا غير الرؤية وفي التمييز بينهما حد ما بين الشعر وغير الشعر.

فالشعر في أدق تعريفاته هو رؤيا مخيلة للعالم، هو رحلة سفر فيما وراء الواقع، وإن شئنا الدقة أكثر قلنا هو نزوع إلى تخطي قشور الموجودات والتوغل في أعماقها وبواطنها، إنه خلخلة للفكر وتجاوز له، فالفكر يصف ويحاكم، والشعر يتأمل ويسائل ويتجاوز، وتلكم المفارقة بين الرؤيا والرؤية.

إن هذه الرؤيا التي يتمتع بها الشعر تعتبر البنية المركزية التي تشد إليها باقي مكونات النص، أو بمعنى آخر إن الرؤيا تختار من الميكانيزمات والآليات، التي توفرها لغة ما، ما يناسبها ويخدمها، تختار لغتها الخاصة فتكون درجة انزياحية اللغة وغموضها بحسب تشكل الرؤيا في مخيال الشاعر، كما تختار من الإيقاعات ما يناسب إيقاعها الخاص، والشاعر في كل هذا ليس ملزما بإفراغ رؤاه في قوالب جاهزة مسبقا، بل إن الرؤيا تصدر وبمعيتها إيقاعاتها ولغتها المناسبتان.

ليس الشاعر الخلاق إذن من يطوع تجربته ويرغمها على أن تنخرط في قوالب تقليدية استنفذت طاقتها، ولكن الشاعر الخلاق هو ذاك المغامر باللغة، الذي يتجاوزالألسن اللغوية المألوفة والسائدة، يتخطى المعجم ليشحن اللغة بتداعيات جديدة تنأى عن المباشر والنفعي، إن الشعر معناه أن نكسر السائد اللغوي ونجعل اللغة «تقول ما لم تتعود أن تقوله (إنه) مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال وحقيقة قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبر عنهما، ما لم تعرف اللغة العادية ترجمته هو أحد مجالات الشعر، يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرة على اللغة»11.

إن الشعر لا يكسب قوته وتميزه من حيث كونه موزونا مقفى،بل من أولى لحظات إزاحة اللغة عن سياقها النثري اليومي، والسير بها بعيدا عن المقدسات اللغوية في اتجاه خلق لغة جديدة تعتمد تخطي الكلام العادي، وتتجاوز عمدا اللغة التي يمتلكها الجميع، لتلتقط الكلام المختلف الذي يعبر بالضرورة عن خيال الشاعر المختلف طبعا عن خيال عادي لا يمارس التعبير عن الواقع إلا في إطار تشخيصي دونما حس تجريدي يفقد الأشياء خصائصها الوجودية، ويعطيها أبعادا أخرى متخيلة، فإذا كان «الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفة ومشتركة، إن لغة الشعر هي اللغة الإشارة ، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح (...) الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى إدراك ما لا يدركه العقل، فمهمة اللغة إذن أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه»12.

إن هذا الاقتناص الغريب والمختلف الذي تمارسه اللغة الشعرية يتحقق من كون «الشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته التي نتعلمها (...) وهو كذلك لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية»13، فاللفظ لا يأخذ بعده الشعري من طابعه النفعي ولا من معناه المباشر المصطلح حوله، إن «للكلمة عادة معنى مباشرا ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها وأن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد»14.

فمن هذا الرحم الخصب تنبجس شعرية قصيدة النثر، إنها دمرت جدار اللغة وأخضعتها لأن «تقول ما لم تتعود أن تقوله، وألبستها زيا مجازيا يشحنها بطاقة جديدة ويضفي أسماء على أشياء ومواقع ليس لها اسم في اللغة العادية، (...) وأن نتجاوز باللغة محدودية اللغة يعني أننا نقدم عالما غير عادي أي نقدم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى، وهنا نرى الفرق أو الفصل النوعي بين ما هو شعر وما هو غير شعر»15.

إن تجاوز وإلغاء الدلالات المباشرة للمفردات والاعتماد على إيحائيتها ورمزيتها أمر له قيمته في توجيه النص نحو بعده الشعري، فالشعر يبعد أن يكون وزنا وقافية تتناصى عبرهما اللغة في تقريرية فادحة، الشعر لحظة من لحظات الإمساك بالواقع والانفصال عنه، هو مغامرة في اتجاه التخلص من المباشر والنفعي، وهو حالة غفل تقتل المنطق وتحاكم العقل، هو نوع من الغموض، لكنه غموض في تفكير الشاعر قبل أن يكون غموضا يلف القصيدة ويشملها، إنه غموض شاعر قبل أن يكون غموض قصيدة.

وفي الحديث عن الغموض حديث عن خاصية أخرى من الخصائص المميزة الشعر، فالشعر نقيض الوضوح لأن الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الإيديولوجية، أو العقل أو المنطق، إن حدسه كرؤيا وفعالية وحركة هو الذي يوجهه ويأخذ بيده، إنه في تجربته هذه مجبر على أن «يغير علاقته باللغة، فلا تعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين، إنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد التي يتطلع إليها»16.

انتهى إذن عهد حد الشعر بكونه كلاما موزونا مقفى دالا على معنى، وانتهى معه النظر إلى القصيدة على أنها فسيفساء لفظية تقابل وجودا دلاليا واضحا وغائيا، «أصبحت القصيدة كيمياء شعورية (أي) حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر»17، لم تعد القصيدة تقدم للقارئ أفكارا ومعاني شأن الشعر القديم، وإنما «أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الأخيلة والانفعالات وتداعياتها ولم يعد (الشاعر) ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز، وإنما ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا»18.

هكذا يتضح أن الغموض سمة تطبع تجربة الشاعر الباطنية قبل أن تقفز في شكلها اللغوي الكثيف لتطبع النص الشعري بحالة من الإبهام المقصود لذاته، غير أن الجدير بالذكر هنا أن الغموض لا يجب النظر إليه على أنه خصيصة سلبية، بل يجب التعامل معه على أنه جزء من العملية الإبداعية، يعطي للشعر تفرده وتميزه، ويبعده عن القراءة النموذج ويجعل منه نصا حيا بين قرائه، غير أن هذا لا يشفع لنا أن نركب قارب الغموض فنسبح به بعيدا حتى نطالع الناس بنصوص مبهمة تعيق كل إمكانية للتحاور بين القارئ والنص. فلا بد إذن من التمييز بين الغموض والإبهام «فالإبهام صفة نحوية؛ أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة (...) والغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير أي قبل مرحلة الصياغة النحوية»19.

الهوامش:

-1 نازك الملائكة -قضايا الشعر المعاصر- دار العلم للملايين - ط5 - 1978 - ص: 213.

-2 كمال أبو ديب -في الشعرية- مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - 1987 - ص: 91.

-3 أدونيس -مقدمة للشعر العربي- دار العودة - بيروت - ط4 - 1983 - ص: 101.

-4 نفسه - ص: 14.

-5 نفسه - ص:108.

-6 كمال أبو ديب -في الشعرية- مرجع سابق - ص: 90.

-7 نفسه - ص: 13.

-8 نفسه - ص: 14.

-9 أدونيس -مقدمة للشعر العربي- مرجع سابق - ص: 112.

-10 نفسه ـ ص: 116.

-11 نفسه - ص: 126.

-12 نفسه - ص: 126.

-13 إسماعيل عز الدين -الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- دار العودة - بيروت - ط3 - 1981 - ص: 174.

-14 أدونيس - مقدمة للشعر العربي - مرجع سابق - ص: 127.

-15 أدونيس - صدمة الحداثة - دار العودة - بيروت - لبنان - ط1 - 1979 - ص: 297.

-16 أدونيس - مقدمة للشعر العربي - مرجع سابق - ص: 125.

-17 نفسه - ص: 126.

-18 نفسه - ص: 126.

-19 إسماعيل عز الدين - الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - مرجع سابق - ص: 89.

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

التلفزيون بين المحافظة والحداثة

أفكار متطرفة

■ يونس إمغران

** كم يستفزني الحديث في بلادنا عن المحافظة والحداثة.. أو عن المحافظين الذين يوصفون بالرجعيين، والحداثيين الذين ينعتون أنفسهم بالمتنورين.

وكلما خضت الحديث عن هذين الطرفين، إلا وتساءلت هل فعلا يعيش بيننا حداثيون؟ لكنني لا أتساءل مطلقا حول ما إذا كان المحافظون يمشون في أسواقنا، ويأكلون طعامنا، وينامون مثلنا.. لأن المحافظ شخص يوجد بكل المجتمعات الإنسانية، بينما الحداثي لا يوجد في اعتقادي إلا في المجتمعات التي حققت طفرة عميقة على صعيد المدنية والتكنولوجيا وثورة وسائل الإعلام.

مجتمعاتنا العربية قد تحقق حداثتها وفق خصوصياتها الاجتماعية والأخلاقية، والمغرب جزء من هذه المجتمعات، يصعب عليه أن يكون حداثيا بالمنظور الفرنسي أو الأمريكي، وذلك لاعتبارات عديدة، أهمها أن مجتمعه يخضع قسرا لظواهر سلبية عميقة، لا تسمح له إطلاقا بتحقيق ولو خطوة واحدة صوب أي واقع حداثي شبيه بواقع الغرب المتطور.. منها ظواهر الجهل والأمية والأمراض البدائية، ومنها اتساع حجم مدن الصفيح، وتناسل الطرق المحفرة، وسيادة البيروقراطية الإدارية، واستمرار الظلم الاجتماعي محركا أساسيا في توزيع الثروة والسلطة.. وغيرها من الظواهر التي تصنفنا ضمن خانة الدول المناضلة من أجل تكريس تنمية مستديمة وراشدة.

أسباب الحديث عن المحافظة والحداثة، استدعته المعركة السياسية التي اندلعت مؤخرا بين حكومة إسلامي عبد الإله بنكيران ومدراء بعض القنوات التلفزيونية وخاصة قناة الدوزيم.

فهذه المعركة فجرت سؤالا أكثر عمقا، وأوضح أثرا في الشارع المغربي، وهو: هل تحول التلفزيون المغربي إلى موقعة للصراع بين طرفين، يقال لأحدهما حداثي، والآخر محافظ؟ وهل فعلا هناك طرف يتصف بالحداثة؟ ولكن أية حداثة؟ وهل الحداثة هي إدارة الظهر والوجه لكل ما هو مغربي؟ لكل ما يتصل بحضارتنا وتراثنا وثقافتنا الأصيلة والمعاصرة والمتطورة؟ أم أن الحداثة هي تقليد الآخر المختلف عنا شكلا ومضمونا؟ أم هي الهرولة نحو الإستجابة لحاجيات الآخر لغة ومسرحا وسينما وأفلاما درامية؟.

أسئلة تم التداول في متنها و مضمونها داخل أوساطنا المهنية والشعبية لأيام طوال، حيث بدا أن الجميع كان يتجه إلى القول أن التلفزيون المغربي مطالب بالعودة إلى مشاهده المغربي، وأن القائمين على تسييره منذ مدة عمرت طويلا، وجب عليهم أن يكفوا عن إعلان ولائهم تلفزيونيا لثقافة فرنسا.. وحساء فرنسا.. وشكولاطا فرنسا.. أو أن يذهبوا حيث شاؤوا، ولكن بعيدا عن هذا التلفزيون الذي يؤدي الشعب المغربي فواتيره من ماله ودمه ومستقبله.

إن التلفزيون الذي لا يحترم مشاهديه، ولا يحزن لحزنهم، ولا يبكي على عشرات من ضحايا حرائقهم وحوادث سيرهم، ويصر –بالرغم من ذلك وضد أنوفهم– على الرقص فوق آلامهم بسهرات صاخبة، ومسلسلات مكسيكية ولاتينية قذرة، وبرامج ثقافية غثائية، لا يستحق أن يشاهد، وأن يدعم بأموال الشعب وجيوبهم الفقيرة.

لذا، فإن المعركة اليوم لا علاقة لها بالحداثة أو المحافظة، ولكنها معركة هوية، وعنوانها اللغة الفرنسية، التي تذكرنا – شئنا أو أبينا – بالإستعمار الفرنسي القذر، وبدماء شهدائنا الذين قتلتهم باريس الهمجية، ولم تعتذر عن جرائمها بعد، ولم تعوض عائلاتهم عن فقدانهم.

إن اللغة الفرنسية غير مدسترة، واستعمالها تلفزيونيا أمر معيب دستوريا وثقافيا وحضاريا.. والغريب أن جارتنا الإسبانية تملك أكثر من مئة قناة تلفزيونية محلية وفضائية، غير أن الملفت للنظر في هذا الرقم، هو أن جميع هذه القنوات ناطقة بالإسبانية، وبالرغم من ذلك فإن لا أحد بإسبانيا يربط هذا الأمر بالانفتاح والتعددية والحضارة.. ونفس الوضع تعيشه فرنسا وألمانيا، مع استثناء بسيط هي أن فرنسا خصصت قناتها «فرنسا 24» للحديث باللغة العربية وأخرى للغة الإنجليزية، بيد أن الملاحظ هي أن هذه القناة أنيطت بها مهمة الإخبار، طمعا في استمالة المشاهد العربي، واستدراجه إلى المعلومة الفرنسية المؤدلجة، والاكتفاء بها دون غيرها، خصوصا وأن التنافسية في الإقبال على معرفة أخبار العالم، بات محركا جوهريا في إنشاء القنوات الفضائية.. لكننا هنا نتساءل، ما هو حجم ونسبة البث التلفزيون الفرنسي للغة العربية أو الدارجة المغربية؟ ولبرامجنا الثقافية؟ ولأفلامنا وأعمالنا الدرامية؟..

نحن لا ننتظر الجواب، لأن فرنسا لم ولن تفكر في هذا الأمر أبدا، بل وحتى إذا تمكن أبناء جاليتنا من الوصول إلى الحقائب الوزارية بحكومة باريس، فإن فرنسا لن تساهم في ترويج ثقافتنا وفننا وأغانينا.

إن معركة اللغة الأجنبية في التلفزيون المغربي ليست قضية مطروحة (على الأقل من زاوية لغوية إنسانية حضارية)، وإلا وجب علينا التفكير في 23 لغة يتحدث بها شريكنا الأول الأوروبي.. ثم إن توجه مشاهدينا بصورة تتجاوز 90 في المائة نحو القنوات العربية، يدفعنا لحسم هذا الملف، والتوجه بالتالي نحو الإهتمام بتقديم خدمة إعلامية عمومية ذات جودة وتميز، نلمس فيها مشاكلنا وصورنا الاجتماعية، ونحس فيها بهويتنا وثقافتنا، ونتفاعل معها بحماس وإيجابية وتقدير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد زين الدين مخرج مغربي، من مواليد مدينة واد زم، أخرج لحدود الساعة فيلمين طويلين هما «يقظة» سنة 2005 و«عقلتي على عادل؟» سنة2008. إلتقيناه أثناء فعاليات الدورة الأخيرة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة وأجرينا معه حوارا حول مساره السينمائي وحول رؤيته الإخراجية وعلاقة الأدب المغربي بالسينما المغربية وأشياء أخرى تجدونها في نص الحوار.

■ حاوره عبد الكريم واكريم

المخرج محمد زين الدين لـ«طنجة الأدبية»:

- لا يمكن أن تكون هناك سينما قائمة بذاتها في أي بلد بدون أدب قائم بذاته وقوي

- إنتهجت في فيلمك «عقلتي على عادل؟» سردا يعتمد على الإستمرارية والقطيعة في نفس الوقت، لتختتم في الأخير بشكل دائري يضم كل أحداث الفيلم في دائرة تحيل على أن ماجرى يتواصل ويتكرر باستمرار، حدثني عن هذا الجانب في الفيلم؟

- السرد عادة يكون خطيا، لكن في دواخلنا احداث وأحاسيس وليس لدينا الوقت لكي نضعها في هذا السرد الخطي، فأنا أتكلم معك الآن وصور وأفكار تمور في خاطري، والتي لا يمكنني أو لا أستطيع أو لا أتوصل إلى أن أصبها أو أسردها في نقاشنا هذا، ولكن أثناء الكتابة إذا كان الواحد منا على دراية بما يمور في دواخله وبما يحدث في الواقع خارج ذاته ويريد ترجمة ذلك عن طريق الكتابة يتعذر أن يكون السرد خطيا ويصبح الشكل الدائري من بين الأشكال التي تطرح نفسها كبديل حينها. هذا هو تبريري لدائرية السرد في أعمالي وفي «عقلتي على عادل؟» بالخصوص. فحتى في فيلمي الأول «يقظة» أبدأ بسرد خطي لكن سرعان ما يتحول السرد عن طريق الشخصية الساردة التي تعيش في خطاب يتجاوز «المونولوغ» والذي يمكن أن نطلق عليه «سوليلوغ»، فإذا كنت تجد في «المونولوغ» شخصية تسرد شيئا ما أمام شخصية أخرى، فإننا في «السوليلوغ» نجد الشخصية تسرد لنفسها فقط. في مسرحية «هاملت» مثلا نجد «المونولوغ» إذ أن هاملت يتحاور مع نفسه ومع الآخرين أيضا، أما في «الملك لير» فنجد «السوليلوغ»، كون الملك يتحاور(مع) ويناجي نفسه فقط ، إذا فطريقة السرد الدائرية ناتجة عن هذا، كون السرد ناتجا من داخل وخارج الذات الساردة. فأنت حينما تكون تحكي من الخارج فقط يكون السرد خطيا وكلاسيكيا ببداية ووسط ونهاية أما إذا كنت ساردا من الداخل والخارج فيصبح السرد دائريا...

- يمكن لنا أن نفرق في فيلم «واش عقلتي على عادل» بين جزءين مختلفين وكأننا أمام فيلمين في واحد، الجزء المصور في المغرب والآخر المصور في إيطاليا، فليست الفضاءات فقط هي المختلفة لكن طريقة التصوير أيضا، ولو لم يكن ذلك الشكل الدائري الذي تحدثنا عنه الذي يجمعهما لظهر وكأنهما متنافران. هل كان هذا متعمدا من طرفك أم هي مجرد صدفة جعلت الحكي وشكل الفيلم يبدو كذلك؟

- الفيلم لن يعجب قطعا كل الناس ولحسن الحظ أن الأذواق تختلف.. نعم هناك جزءان أو فيلمان، لأن كل جزء صور في فضاءين لكل منهما طقوسه وعاداته وتقاليده، وبحكم تجربتي الخاصة كوني لدي «رجل هنا وأخرى في أوروبا»، الطقوس التي تُعاش وتُمارس هناك مختلفة ومتناقضة عن تلك التي تعاش وتمارس هنا. الكاميرا طبعا تحركت هنا بطريقة مختلفة عن الكيفية التي تحركت بها هناك، هناك صورنا بطريقة «ستيديكام»*، إذ كانت المشاهد منسابة وتتمتع بنوع من السيولة، في حين هنا في المغرب شوارعنا مملوءة بالبشر، وهكذا إذا وبالمقابل كان لزاما علينا التصوير بكاميرا محمولة على الكتف. إذا لم تكن هناك هفوات أو أخطاء أو خلل بل كان كل شيء متعمدا نظرا لكون الفضاءين اللذين تتحرك فيهما الشخوص كانا مختلفين.

- في فيلمك الأول «يقظة» قاربت موضوع الأدب، بحكم الشخصية الرئيسية في الفيلم كاتب وبحكم الأسئلة الأدبية المطروحة فيه، إنطلاقا من هذا هل يمكن أن تحدثنا عن فيلمك «يقظة» من هذا الجانب، ورؤيتك لعلاقة الأدب بالسينما وخصوصا السينما المغربية؟

- لا يمكن أن تكون هناك سينما قائمة بذاتها في أي بلد بلا أدب قائم بذاته وقوي، واللغة هي الأداة التي يُكتب بها الأدب وهي أساسه، والشعب الذي لا يمتلك لغة خاصة به ليعبر بها أدبيا ليست لديه أداة للتعبير. إذا ما أحوجنا إلى اللغة الدارجة كلغة للكتابة إذ أننا نتفاهم بها جيدا، لكننا للأسف لا نبدع بها، إذن ليست لدينا لغة للإبداع خاصة بنا كشعب، نحن نتخبط بين الفرنسية والإسبانية والأمازيغية والعربية، وهذا خلل يرخي بظلاله على الواقع الأدبي المغربي، لكن هذا لايمنع أن نكتب بلغة أخرى كالفرنسية مثلا أو أية لغة أجنبية أخرى نتقنها، ولكن كأدب ليست لدينا أرضية للإنطلاق منها كلغة لكي نعبر عن واقع ترعرعنا فيه وننتمي إليه، والذي نطمح للتحاور معه بلغة ننتمي إليها وتنتمي إلينا وليست وافدة من أية جهة كانت، وإذا لم تكن هناك لغة لن يكون هناك أدب كما قُلت سابقا، والشعب الذي ليس لديه لغة ليست لديه أداة ليعبر بها...أما بخصوص تطرقي الأدب في أفلامي فكل عمل يشبه صاحبه، وأنا إذا تطرقت للأدب في فيلمي الأول فهذا يعني أن لدي علاقة كبيرة مع الكتاب ومع الأدب عموما، ففي «يقظة» هناك كاتب يعاني من واقع مجتمعي وفني وأدبي غير صحي، إلى درجة لم تعد لديه ثقة في ذلك الأدب الذي يزاوله ويمارسه ويحبه، وأصبح إنسانا تائها بدون مشروع أو آفاق يعيش من أجلها.. إذ أنه إنغمس في حياته الأدبية إلى درجة أنه أصبح يعيش في عالمه الخاص وفي قوقعته أكثر مما يعيش في العالم الواقعي وهناك مشاهد في الفيلم في هذا السياق من بينها تلك التي يلصق فيها كتابا في الحائط وتلك التي يمزق فيها كتابا، لكنه رغم حالته المزرية ونظرة المجتمع إليه إلا أن نظرته وتحليله للناس والأشياء والواقع والفن يظلان ثاقبين ويظل ممتلكا لأدوات فهم هذه الأمور... في «عقلتي على عادل؟» لا نجد مسألة الأدب مطروحة او حاضرة، بحكم أن الشخصية الرئيسية (عادل) جد بسيطة ولا يمكن أن تكون لها علاقة بالكتاب والأدب عموما.

- في نفس السياق هل تفكر في اقتباس رواية مغربية للسينما أم أنك مع رأي بعض المخرجين المغاربة الذين يدعون أن الرواية والقصة المغربيتين غير صالحتين للإقتباس السينمائي؟

- لا، القول بأن الأدب المغربي غير صالح للسينما هو نوع من الوقاحة والعهر الفني، والذين يقولون مثل هذه الأقوال ويروجون لها لا يقرؤون وليست لديهم أية دراية بالأدب المغربي

ولا بمسرحه ولا بشعره، ولا حتى بمجريات الشارع المغربي..لدينا أدب ولدينا كتاب مهمون، لكن ليس لدينا من يقرأ هذا الأدب ومن يتأدب أمامه. وأنا في فيلمي الأخير الذي مازال في مرحلة المونطاج أعود إلى قضية الأدب والكاتب والكتابة...

- أنت من بين المخرجين الذين يمكن أن نطلق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عليهم مصطلح «المخرج المؤلف»، وهو صنف من المخرجين لديهم رؤية إخراجية ونظرة خاصة للفن والمجتمع ولديهم مشروع سينمائي والذي يشتغلون عليه، إذا كان كذلك فأين يتجلى هذا المشروع وكيف تتصوره، وأين تتجلى هذه الرؤية السينمائية لديك إن كانت؟

– فلنسمه مشروعا ثقافيا. بالنسبة لي القاعدة الأولى هي العمل في الظل ثم القراءة. تلك الأضواء المتكسرة والبراقة لا تجذب إليها إلا الذباب فقط، أما النحل فيختبئ في الكهوف ليعطي العسل. يجب على الفنان والمبدع أن يتميز بالخجل.. إذن ففي تاريخ الأدب وفي تاريخ الفن وفي تاريخ الأنطولوجيا وفي تاريخ الإجتماع الذي لديه ما يقوله لا يستعرض نفسه بل يدع ذلك لأعماله تتحدث عن نفسها، ل«بريخت» مقولة شهيرة في هذا السياق معناها أن الذي لديه مايقول يصمت... المشروع الثقافي على المدى البعيد يتحول مع المدة من مجرد مشروع مهدد بالإنتظار إلى تجربة، لأن كل ما نعيشه ونخوضه كتجربة يستمر، فالتجربة عبارة عن سلسلة كل مرة نضيف إليها حلقات جديدة تزيدها غنى وروقنا.

– يبدو أنك تفضل التجربة على المشروع، ربما لأن التجربة تظل دائما تنشد الكمال ولا تصل إليه بعكس المشروع الذي يدعي الكمال؟

– الكمال ينشد ولا نصل إليه أبدا، شيء واحد نصل فيه للكمال هو الموت، أو ربما حتى في الموت أيضا ليس هناك كمال لأننا لا ندري ماذا وراء الموت. الإنسان تحركه ثلاثة أشياء هي الحب والحياة والموت، وهذه هي قاعدة الدراما والسينما والأدب والمسرح والحياة أيضا، وهذه الأشياء هي التي تحركنا. الخوف من الموت هو الذي يجعل الإنسان يقسا يجري وراء المشاريع، وإذا كانت لديك أفكار وحولتها إلى مشروع فعليك السلام، سوف تفعل أي شيء من أجله، سوف تكره وتحقد وتقتل ربما أيضا...

– حديثك عن الموت ذكرني بتيمات وجودية تلمسها في فيلمك «عقلة» وحقائق على عقل»، إذا كان تصيبني في محله، حدثني عن هذا الجانب في أعمالك.

– أي إنسان هو مشروع كاتب أو أديب أو فنان، لكن الكاتب الحقيقي والفنان الحقيقي هما اللذان ينطلقان من همومهما وقلقهما وأفراحهما ومآسيهما الخاصة، وكن على يقين إذا كنت صادقا ونزيها فإنك ستصل إلى الناس وتمس مشاعرهم. لكن أن نكتب ونتحدث عن أشياء لا نعرفها فهذا صعب ولا يتاح إلا للأنبياء وهؤلاء قليلون، لا يمكن أن نكتب عن الثلج ونحن لم نره أبدا. هناك من يقول مثلا بأن شيكسبير كتب «روميو وجولييت» دون أن يرى أو يزور مدينة «فيرونا» الإيطالية حيث تدور أحداث المسرحية، لكن حتى إذا افترضنا أنه لم يرها فإن أحدا يعرف المدينة جيدا أعطاه معلومات عنها.

– هل يمكن أن تحدثني عن طريقة إشتغالك، كيف تأتيك الفكرة ثم كيف تشتغل عليها أثناء كتابتك للسيناريو، قبل مرحلة التصوير؟

– أول شيء يجب أن أكون مؤمنا ومتيقنا مما أنوي الخوض فيه، قد تأتيني فكرة، ولكي تأتي يجب أن أعتزل عن الناس، والفكرة إما أن تقتلها أو تجهز عليك، إذا يجب أن تكون دقيقا وتجلس منفردا وتتحاور مع الشخوص التي خلقتها ومع

المخرج محمد زين الدين

أوهامك، كأننا لدينا أوهام، وإذا كنت فعلا تتحاور معها وكنت نزيها وجريئا لحدود تستطيع أسماعك وإظهار مافيها يمكن أن تخرج بنتيجة، لكن إذا لم تكن لديك الجرأة لتعرى نفسك وتشرحها وتريد فقط تشريح الآخرين فساعتها ستنتج فنا وأدبا مزيفين وغير حقيقيين.

– ..والسيناريو بالنسبة لك هل يظل مفتوحا على كل الإحتمالات حتى مرحلة التصوير وما بعدها أم أنه يكون منتهيا بالنسبة لك حينما تنتهي من كتابته؟

– السيناريو يظل مفتوحا وغير مكتمل إلى درجة أنك حينما تنتهي من التصوير ويذهب الفريق التقني والفني إلى حال سبيلهما تزيد في تطعيم مادتك المصورة بصور وأفكار أخرى، والذي يكون نزيها في كتابته يكتب دائما عن نفس الموضوع، فشيكسبير مثلا كتب كل تلك التراجيديات لكنه ظل في العمق يكتب كتابا واحدا، فشخوصه هي دائما نفسها، إذ أن الكاتب أو الفنان أو المخرج الذي لديه هموم يريد معالجتها يظل يشتغل دائما في نفس السياق، إلا كلما إزددت بحثا وتنقيبا إلا ووجدت شيئا جديدا، مثل البنية الأركيولوجية هناك طبقات، وكلما إزددت بحثا إلا ووجدت أمورا أكثر أهمية.

– ما موقفك من الدراما والأفلام التلفزيونية وهل يمكن أن تشتغل في عمل تلفزيوني؟

– إذا وجدت عملا تلفزيونيا جيدا فأنا مستعد من الآن لكي أوقع العقد والشروع في العمل فيه...

– لكن ألا ترى أن الإشتغال في التلفزة يختلف عن الإشتغال في السينما وأن جمهورهما يختلف؟

– لا هذه فكرة خاطئة يفرضها أناس ويصدقها آخرون. هناك كاميرا واحدة، وحتى الممثلون تجد أنهم في بعض الأحيان هم نفسهم في الفيلم التلفزيوني والسينمائي، المشكل أنه ليس هناك إنضباط في التلفزيون، يأخذونه كمجرد لعب. العديد من المخرجين الكبار إشتغلوا مع التلفزة وقامت التلفزة بالتعريف بهم.

– لكن حتى بعض مدارس النقد السينمائي تتجاهل في العديد من الأحيان أعمال هؤلاء الكبار التي أنجزوها للتلفزة.

– هناك نقد بناء ولخرابيش يكتنك. أنا أفضل المدرسة النقدية التي سادت في روسيا لفترة والتي تعتبر النقد إبداعا على إبداع.. مثلا هناك نقد جميل كتب عن قصة «المعطف» لغوغول أصبح هو نفسه إبداعا... إذا كان لدينا مسرح وأدب جيدان ستكون لدينا سينما جيدة، ولن يفلت من الرداءة سوى من يكرس نفسه لفنه وتكون لديه دراية بالأدب العالمي، وينطلق من الواقع المعيش المحلي مستعملا رصيده من القراءة والمشاهدة للأدب والسينما العالميين، لكن أن نجلس في المقاهي وننتظر أن ينزل علينا الوحي فهذا ما لن يحدث، لأن الذي لا يقرأ ولا يتابع لايمكن أن ننتظر منه أي شيء.

– كيف تشتغل مع ممثليك، أو كيف تديرهم؟

– أول شيء يجب أن تكون هناك نوع من الثقة المتبادلة ليس مع الممثلين فقط بل بداية مع ذلك العامل البسيط في البلاطو، إذ يجب أن يكون فريق العمل كأسرة صغيرة متجانسة ومتحابة، أما تلك الأفلام التي يفرض فيها مدير الإنتاج أو المخرج سيطرتهم فإنها تعلن مسبقا عن فشلها في مرحلة التصوير، المهم هو الإستقامة والجد في العمل. هناك مقولة خاطئة إستوردناها من الغرب وهي diréger le comédien إدارة الممثل، إذا كانت هناك ثقة متبادلة فسوف تأخذه من يده (الممثل) وكلاكما تتكلمان وتتناقشان بحميمية ستوصله إلى ماتريده ليس هناك إدارة هناك أخذ وعطاء، إلى درجة تصلان معها إلى نقطة يحدد فيها النص والشخصية ما يجب أن يكون وليس المخرج، هي نفسية الشخصية المكتوبة على الورق التي تحدد، أما أنا كمخرج فمجرد خادم لها. هي عملية أشبه بالرقص نأخذ بأيدي بعضنا ونرقص إلى أن نصل إلى ماتريده.

هامش:

*التصوير بطريقة «الستيديكام» تكون فيه الكاميرا محمولة بجهاز مربوط بجسد المصور فأينما إلتفت أو تحرك تلتفت وتتحرك معه الكاميرا. وقد إستُعملت هذه الطريقة لأول مرة في فيلم «إشراق» لستانلي كوبريك سنة 1980.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ العربي الرودالي

مظاهر التجريب في باكورات الأعمال للمجموعات السردية المحدثة

مدخل تمهيدي:

–التجريب مصطلح مأخوذ من العلوم التجريبية، فدلالته إبستمولوجية، وهو يأتي بمعنى الإختبار لمصداقية الفرضية العلمية. وقد دخل إلى العلوم الإنسانية بطرق عدة، خاصة في السوسيولوجيا وعلم النفس وسائرالعلوم النظرية والميدانية في المجال الإنساني.. غير أن التجريب في المجال الأدبي وخاصة السرد، أصبح يروم اختبار أو لاكتشاف أوضاع ومناطق مختلفة غير مألوفة من الواقع، عبر استخدام تقنيات شكلية وأسلوبية صادمة للقارئ (على حد قول الناقدة الأمريكية فيكتوريا أرولوفسكي).. ويكون التجريب أيضا في المضمون عبر اختيار بيئات وأبطال وأحداث تتنوع بتنوع الرؤى.. وبما أن التجريب قاعدته الإختلاف والتمرد فليس هناك قاعدة تحدد تقنياته، لذلك ارتاد الكتاب مختلف السبل، ومن تلك الطرق مثلا اختراق الحواجز بين السرد والأجناس الإبداعية الأخرى، كالشعر والرسم والموسيقى مثلا، ومنها كذلك توظيف تقنية «ما وراء السرد»، من رمزية وإيحاء ومجاز، إلخ.

التقديم:

وحتى يتسنى لنا تأطير الإبداع الإرهاصي في التجريب الأولي، نرشح للمجموعات التالية، وذلك لاعتبارها «باكورات» الأعمال الأدبية لمؤلفيها، وهي:

–1 «أرضة رقمية»، لمحمد فري

–2 «وطن وسجاتر.. بالتقسيط»، لأحمد السقال

–3 «الأرقام الضائعة»، للفرحان بوعزة

– وبالتأكيد، سيلاحظ أن هذه المجموعات تحمل عناوين نصوصها القطبية (نص «أرضة رقمية»– نص «وطن وسجاتر.. بالتقسيط»– ونص «الأرقام الضائعة».. وسنكتفي هنا بدراسة هذه النصوص الثلاثة المتباينة، كنماذج تمثل مجموعاتها.

– كما سيلاحظ أيضا، وبصفة عامة عدم إجتماع هذه النصوص على عامل موحد يقارب فيما بينها، إلا عامل التجريب موضوع هذا العرض..

إشكالات التجريب:

– ولكي نتفق بداية على تفاهمات تضيء الطريق، نتطرق إلى مسألة «التجريب» بين «التقليد» و«الموهبة» كمثل عليا لقيم الكتابة، وكإبداع قد يكون خارقا للمعتاد.. ولذا علينا أن نطرح التساؤلات التالية:

– هل التجريب أخذ «بالتقليد» لم تعبير عن «موهبة»؟ باعتبار الأول يتمثل نمطا سائدا ومستقرا، يطمح بمثالية إلى قياس القدرات على تبنيه.. وباعتبار الثاني، أي الموهبة، مخزون ذاتي متحمس إلى إثبات هذه الذات عبر التغيير.. أم أن للتجريب، من جانب آخر، يصدر عن رغبة في رؤية الأشياء من زاوية جديدة طموحا، أم هو اندفاع لكسر المنظور التقليدي وتجاوزه قصدا؟

– عموما فالتجريب هو استشراف شكل من أشكال المغايرة من جهة، ومن جهة أخرى التوق إلى إثبات الذات الإبداعية في عمل يحكمه الطموح إلى التميز سواء في التقليد أو في الاختلاف. وغالبا ما يكون هذا الإجراء الإبداعي/البحثي المتوخى في «باكورات» الأعمال، يطال الأساليب أوالمضامين كل على حدة أو كلاهما معا. وقد يبدأ التجريب بالتقليد ثم ينفصل تدريجيا كلما اتضحت الرؤية وفق المنظور الذي يتكون لدى المبدع من خلال التمرس، أوقد يبدأ عكس ذلك بالتمرد ليبقى فيه أو ينزاح عنه بحثا عن ذاته.. وعموما فكل عمل جيد وجاد لا بد أن يشتمل على عنصر من التجريب، لأن الإبداع التجريبي هو بالضرورة في حقيقته، مغامرة فنية وعقلية وروحية جادة ومجدة، ولا تتوقف هذه العملية مهما طالت الممارسة. ومن هنا تختلف التجارب وفق حاجيات العصر والظرفيات المتفاعلة، سواء في المجتمع أوفي النفس أوالأحوال الإنسانية عامة.

مواصفات التجريب في النصوص القطبية ومؤشراتها:

– سنستقي إذن من النماذج التي تمثل مجموعاتها وتحمل عناوينها، لنقف على الكيفية التي تمت فيها بلورة للتجريبية في مختبرالأعمال الإبداعية المختارة، وذلك كما يلي:

1) نص «أرضة رقمية» (محمد فري): الطبعة الأولى 2010

– عنوان مركب من كلمتين مختلفتين، واحدة من الواقعي (الطبيعي)، والأخرى رقمية من الافتراضي(الرقمي)، برمزية أيقونية سمياتيا، حيث زاوج الكاتب بينهما للدلالة على واقع مأساوي مفترض، راح ضحيته البطل بين نرجسيته ونزواته، أي بين وهم ذاتي ونهم غريزي.. فكانت هذه التركيبة الأيقونية هي المصير المحتوم الذي حكم جل تيمات المجموعة بأوجه متعددة.. أرضة شرسة وظفت لتقرض وتلتهم أوهام ونزوعات شخوص المؤلف في المواضيع التي اختارها لمجموعته.

– فبالنسبة لمحمد فري.. هناك الأدب الرقمي وانعكاساته على الشخصية الإجتماعية، ثم هناك الأسلوب الفرجوي بنقده الساخر، وأجواء التلاقح بين ما هو كلاسيكي وما هو حداثي أسلوبا ومضمونا.. وهذا مثال من ص.3 (هو «كاتب» ..لقب يحبه كثيرا.. ويحب أن يناديه الأخرون به.. خصوص وقد عرف بمناوشاته التي يكشر فيها عن أنيابه ومخالبه.. والويل لمن اعترض طريقه فلسانه الكاسح جرافة تغرف كل شيء)..

– فالتجريب لدى محمد فري عموما يتمظهر جليا في المتن ككل وبالأخص، بين التحديث في المنظور و«الإحياء» في الموروث المتأصل، الذي تحركه الغيرة على الهوية، في تفاعلهما كلاهما مع المكونات الأخرى.. ويتمثل ذلك بسلاسته وتشويقه، في «الحكي» المروي و«التصوير» و«الحذلقة» المغربية بمعنى «التقشاب» أو «النقايم»، إضافة إلى صيغ موشومة بالكاريكاتورية الساخرة المرتبطة بمسحة فنية تشكيلية، والمنفتحة على النقد الغامز، كناية عن المثل المغربي «الحر بالغمز والعبد بالد بس».. والمثال من ص.4: (قلبه مرهف إذن.. وتتضخم هذه الرهافة بالخصوص مع النساء.. فهو يحب

النساء الكاتبات.. ويستلذ محاورتهن.. ويغرف من حنانه فيغدق عليهن.. قلبه الكبير يتسع لهن جميعا وهن يعرفن ذلك عنه.. فردوده وتعقيباته عليهن تكاد تكون شعرا).. ذلك هو واقع العمق في مضامين محمد فري كتجربة شخصية تولدت عبر ملاحظات ثاقبة في كل مجال، وصيغت بخصوصية أسلوبية وكأنها ملتقطة فوتوغرافيا.. وبهذا نقول أن باكورة إنتاج المؤلف عملت على تأصيل «المغربة» ثقافيا وفنيا بامتياز.. وهذا نموذج آخر من ص.3، على تبني الإشارات التراثية الإحالية والإيحائية بلغته الفصيحة: «يخلق من الحبة قبة».. «يهمه أن يتضخم المأتم حتى ولو كان الميت فأرا».. «تلحس عقله فيفقد صوابه»... وهذا التجريب يحسب للمؤلف كتجديد مركب بنيويا، وبذلك حقق المعادلة الصعبة على مستوى السرد القصصي، بحيث تمكن من جعل القارئ يقرأ ذاته في بيئته ويجزم بأن الكاتب منه وإليه، ولا ينأى عنه زمنيا أو مكانيا أو ثقافيا...

– فهذا النص القطبي «أرضة رقمية» والذي نحن بصدده، قد استدعاه الإهتمام بالعالم الرقمي كممارسة أدبية تدمن الوهم، وهي خصوصية تجريبية أخرى غير مسبوقة لدى المؤلف، كما قد تكون غير متداولة في الإبداعات الأدبية بتركيز، إلا نادرا إن لم يكن له قصب السبق..فقد زاوج هنا محمد فري بين «الإفتراضي» و«الواقعي»، حيث لفهما في بوتقة مركبة من الوهم والنزوع الغريزي.. والمثال من ص.4 فيقول: «لكنه في هذه المرة، يركز حنانه وعطفه على واحدة دون غيرها.. تثيره بكتاباتها الأفعوانية.. فتلحس عقله ويفقد صوابه، لذا أصبح مدمنا على ترصدها».. إنه وهم متمركز حول الذات ومحكوم بنهم النزوات، نحو غائية خاصيتها انفرادية متسترة بتغليف مخادع مشترك بين النتنين، وقراءتها،أي هذه الغائية، تكمن وراء نوايا فأرة الحاسوب.. كما زاوج أيضا بين السوريالي في الأسلوب والواقعي في المضمون، في إطار من الفرجة وحركية الصورة على منوال الإخراج السينمائي الهيتشكوكي.. والمثال من ص.4: «يتماهى به خياله فيراها مطلة عليه بوجهها ذي الملامح الضوئية.. ينبهر بالوجه.. تجحظ عيناه.. يبلع ريقه.. يزداد الوجه تضخما على الشاشة أمامه.. لم يعد يبصر غيره.. تبخرت كل الوجوه الأخرى».. ثم يسترسل في وصفه الغريب لكتلة الوجه، فيقول: «يختفي الوجه.. يتحول إلى فيروس..أرضة رقمية... يصيبه الهلع... تفتح الكتلة ثقبا عميقا كالفم.. تبتلعه.. يصيح داخل الكتلة بصوت مختنق: فيروس.. أرضة.. فير.. فير.. فيروووو».. وتلك أمثلة من أخرى عديدة في باقي النصوص... لقد استثمر الكاتب محمد فري بالإضافة إلى تجاربه، ثقافته الأدبية والفنية والإجتماعية، فساهم في خلق جو إبداعي فريد، طرحه في الساحة الأدبية في إطار تجريبيته التي راهن عليها..

– فهذه إذن عناصر التجريب البارزة، وهي كما يلي: الإهتمام بالأبداع الرقمي كممارسة تدمن الوهم –الإحياء التراثي– المزاوجة بين المفارقات (العالم الرقمي والواقع الاجتماعي– الأسلوب السوريالي بنكهته الكاريكاتورية، مع المضمون الواقعي النقدي).

2) «وطن وسجائر.. بالتقسيط» (أحمد السقال): «الطبعة الأولى 2010»:

– أول ما يلح عليه في متن هذا النص القطبي للمجموعة التي تحمل إسمه، هو التساؤل عن ماهية العلاقة بين المضمون الأخلاقي/القيمي كمحتوى، والمختلف تماما عن المكونات الأخرى، كما يبدو من جهة، ومن جهة أخرى عنوان «وطن وسجائر بالتقسيط»، ثم «القفلة» المفاجئة والغير متوقعة، والذي يربط بينهما تبادل الإيحاء.. وهذا مثال عن هذه الأخيرة من النص المذكور في ص.40: (علب سجائر «ونستون» و«مارلبورو» بين يدي تتبهني ألا وقت لغفوة... حيا إذن على الحياة: «ونستون مالبورو».. «ونستون مالبورو»..).. فلنتفحص إذن فيما إذا كانت المطابقة بين مكونات العنوان تؤكد العلاقة العضوية بينها وبين المحتوى والقفلة..إن العنوان بطريقة صياغته (وطن وسجائر.. بالتقسيط) هو جمع لكلمتين، يحسم فيهما بعد النقطتين على أنهما سيباعا أو بيعا مقسطين في حد ذاتهما..فهل يمكن أن نقول أن هناك مضمون تتماهى فيه، هو الآخر، جميع مكوناته فيما بينها مع أسلوب التعبير على النهج الواقعي؟ أو العكس صحيح؟
– بالنسبة للمنظور العام لدى أحمد السقال، فإنه يتبنى البحث الجذري في الإبداع الأجناسي، وتوظيف الماورائيات، بإرسال الإشارات المجازية.. وذلك انطلاقا من هذا النص القطبي موضوع الدراسة.. فالتجريب لديه تمرد أسلوبي يتعمم نسبيا بكيفية تركيبية بين جميع تقنيات ما وراء السرد.. فهو تمرد على «نمط» الحكي التراجيدي الأرسطي في حبكته، وكذا السرد المنمط.. وتمرد على تركيبة التعابير المعتادة.. وتمرد أيضا على استسهال التلقي، والمثال من ص.39: (والآن يعتقد زبنائي أنني بلغت الثامنة عشرة من عمري، ولذلك أفكر في جواز سفر، وقبله في اسم عائلي مزيف أحمله على الوثائق لأركب البحر بحثا عن أبي..)////.. ولذا نجد النص بأسلوبه ومضمونه، يتأرجح بين تجاذبات تبدو غير متجانسة في تيماتها ظاهريا، بين العنوان والمحتوى والقفلة.. وهكذا لا يسلم النص نفسه بسهولة عند أحمد السقال، إلا عندما تعاد هذه القراءة مرات خوفا من الإنزلاقات ..فتيمات النص هي مجموع وحدات تتوالى وتتمايز (كشذرات موضوعاتية) كما يلي: (من الطلاق، إلى غربة الأب في وجوديته، إلى ذاكرة النسيان، إلى غربة السارد (وليس القاص)، إلى البطن المنتفخ ونسله الهجين، إلى ضياع الهوية، إلى زبناء السجائر، وأخيرا عودة إلى الواقع المر، «التي» لم يمهد لها، في قفلة غير متوقعة.. لأن ذلك لم يذكر عنه شيء بتاتا إلا حين ختم النص، باستثناء العنوان كإشارة فقط.. هي إذن كتلة من الوقائع تتباعد وتتقارب وتقفز على بعضها، وكأنها صورة تتماوج فيها التداخلات.. هو تشظ في كل شيء، في الأسرة والأطفال والنفس وذات الفرد والوطن كله، يوحي بتقسيطها كالسجائرالمعروضة للبيع.. وبالموازاة هناك أسلوب معبرعن هذه التمزيقات والتشظي في المضامين والهيكلة النصية ككل().. فنلاحظ مثلا أن هناك سردا يبدأ دون بداية وكأنه استرسال.. والمثال من ص.39: «أمي هي التي طلبت الطلاق منه»، وبذلك نشعر أننا دخلنا في السرد دون مقدمات... ثم هناك تعابير تتخللها انزياحات زئبقية مستفزة للإدراك المنمط، فتشغله عبر تركيبات غير معتادة، ترفض الإستسهال وتحث على استنباط المعنى المقصود من إيحاءاتها وليس من لفظها().. والأمثلة من ص ص.39/40 في النص:

أ–(النشيد واحد والحجارة أعداد) وهنا، مطابقة بين الأب المنبوذ والوطن المقسط)..

ب– (من فرط طفولتي وفتورعلاقته بي كنت أنا أيضا أنضم إلى الكوكبة وأصيح: والسكايري بورقعة...)إنه فقدان التواصل بين الإبن وأبيه..

ج– (كنت لا أعرف له إسما غير «بو رقعة» ولكنه أبي)، إنعدام الوعي بمعنى البنوة ومعنى الأبوة..

د– (لم يدخلني المدرسة ولكن أخرجني إلى المدرسة الكبرى) ضياع تربوي،

ه– (أبي عاد إلى وطنه وراء البحر)، ضياع الهوية، إلخ.. والأمثلة عديدة.. ومن هنا نحس أنها لغة أخرى تخالف المنطوق المباشر، أي الإنتقال من إيحاء إلى إيحاء آخر...

وبالإضافة إلى هذه البنائية التي توفق أحمد السقال في إبداعها، بين الشكل والمضمون، يتبين أن هناك حمولة لتكسير تابوهات تختفي خلف حالة مجتمع ظاهره مبسط وباطنه مقسط، خادع ومموهم، حيث يصور لنا أحمد السقال هذا الواقع كهيولة متلاطمة، كل يتجاوز كل يتدافع كل يتداخل، لنصل إلى وعي إبداعي يتحرك داخل أسلوبه، يهدف ويتوق إلى التعبير عن الحالات الغائرة والفائرة في صلب المجتمع والوطن().. والمثال من ص39: (واليوم حين أضغط على زر الذاكرة، تأتيني الأصوات والصورغير واضحة، عربدة أبي وعهر أمي وبؤس إخوة لا أشاركهم صلب الأب، أسأل نفسي من أنا؟ ولا أجد جوابا أعتد به حين يسألني الناس، إلى أن يقول: (أمي أراها أحيانا وبطنها منتفخة، فلا أسأل عن الأب، وحين أراها «خفيفة» لا أسأل عن المولود، وحين لا أراها أسأل نفسي مم تقتات وبم تعيل إخوتي الصغار).. وقد نصل هنا إلى قناعة، وهي أن «الإيحاء» في مضمون لا يهتم بموضوعه بقدر ما يهتم بما خلفه، هو إيحاء بتداخله مع زخم أسلوبه الفائر يفتعل مجموعة أحداثه من «المسكوت عنه»، المختفي وراء أدوات السرد أي (إيحاء الإيحاء)، و(مجاز المجاز).. وأحمد السقال هنا، في هذا النص، وكأنه قام تأدبا بتقويم وتصحيح التعرية التي انتهجت في الكتابة الإيروتيكية عموما.. فارتأى أن يشرح العهر الفاضح وتعدد الرجال وخلط النسل وزوج لا همة له، خلف حجاب أدبي مهذب... أي «أدب الأدب».

– ونقاط التجريب تستخلص هنا كما يلي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مخالفة القواعد الأجناسية التقليدية في السرد – نص مقسط في تيماته توحده ترابطات مجازية – تعميق الإشارات في مجاز المجاز وإيحاء الإيحاء...

3) «الأرقام الضائعة» (الفرحان بوعزة) «الطبعة الأولى 2006»:

–هو عنوان وصفي مباشر يؤشر للضياع، لكن الأرقام الموصوفة بذلك، تبقى هي الدال على مدلول شبه غامض.. فهل هي أرقام تراتبية؟ أم مجرد أرقام عددية؟ أم أرقام ثرواتية؟ أم أرقام ملفات؟ أم غير ذلك؟ ومجمل القول هي إشارة إلى سوداوية مركبة، فرضتها المضامين بجمالية أسلوبية مروضة ومرصصة عن حنكة إبداعية حزينة.. فكيف تجلت هذه الأخيرة من خلال المحتوى للمجموعة القصصية.. خاصة في متن النص القطبي الذي تحمل اسمه، «الأرقام الضائعة»..؟

–لأول وهلة قرائية، نرصد أن هناك أسلوبا ترميزيا/ مجازيا، وأن الموضوع ضائع في ذاته، وذلك على مستوى الشكل والمضمون، وأن المؤلف الفرحان بوعزة هنا يشتغل على الدلالات، موظفا إياها، من خلال لغة (نزقية) وتعابير مرمزة وإيحاءات ذاتية منطلقة من خطاب انفعالي تؤديه كائنات وحالات وأصوات مشخصنة، وهذا مثال من ص.41 (تعالت شهقاتي وهي تمزق الفضاء .. حتى خنق الصوت الحارة، وانساب بين الأدغال كما تنساب الحيات دون حسيس ودون خشخشة، فوصل صوتها إلى أبعد نقطة.. فكانت المفاجأة.. فقد أصبح البكاء حقيقة –إلى أن يقول–: وهجم الإيقاع بعنف على تجاويف الجحور، فخرجت الحشرات الصغيرة مذعورة. واستيقظت الديدان، ودبت على بطونها تتمدد. وتتبطح على الأرض. فتقاربت رؤوسها السوداء فيما بينها، تتهامس في سرية تامة. وتبث الأسرار)..

هو إذن عمل إهتم بنقد واقعي غائب أساسا، مع ترك الرؤية للمجاز عند المتلقي().. فالتجريب إذن لدى المؤلف هنا إنطباعي باطني ذاتي يحتفظ لنفسه بالعمق، حيث الإشتغال على مخزون الذاكرة من تجارب له ملحوظة من طرفه مرت وعلقت بذهنه، على امتداد تواجده في هذا العالم، منذ طفولته إلى نضجه.. هي إذن ثقافة مبكرة نضجت في اتجاه واقع فنتازي.. ومن ذلك أيضا زيارات الأضرحة والأولياء ومواسيمها، ثم ملاحظاته للطقوس بعين منبهرة.. ومعاينته لأشخاص السبيل من صنف أهل الطرق الصوفية والدراويش الجوالين، وحتى المتعود عليهم من رواد الحي المميزين..() والمثال من ص.46 (حاول الصبيان إلتقاط المنجل.. لكن إنحناءاتهم سرعان ما توقفت،عندما صاح أبو العريف في وجوههم) وأبو العريف شخص أعرج من الصنف المثير لانتباه الصبيان (يرمز إلى الشخص المهيب العارف بكل شيء).. إنها ذاكرة تسجيلية، استلهم الكاتب منها أشياءه الصغيرة والكبيرة في عالمه البسيط، مستخدما معها أسماء وألقابا «شعبية» هي أيقونات تحمل معاني وأبعاد مرسخة في ذهنه، يوظفها كإشارات دلالية (في إطار عبثي له انعكاساته) لإرسال خطابه المرمز قصد تحقيق هدفية استنهاضية، يعتد لأجلها بزخم من الإيحاءات... وهذه الأسماء الفاعلة في متنه هي على سبيل المثال لا الحصر في ص 46 كالآتي: (أبو العريف – الشيخ الهرشالي – الشيخ الهرماسي – العربي الشرادي – وعبو لحرش – وشادية الجندارية)، إلخ.. هذا ومن غير المحتمل أن تكون هذه الأسماء مجرد ابتكارعارض..فهم شخوص قريبون من السارد الباطني بأسمائهم، وصفاتهم، وملفوظاتهم، أثثها إبداع الكاتب في دراماتورجية ممسرحة..وقد جاء النص بتجل عبارة عن ركح مسرحي في بنيته وآدائه (وهذا تداخل مشروع بين الأجناس، ما دامت هناك فنية غير طوباوية).. فجميع أبطال قصص المجموعة هم ذوي خصوصيات شخصية ونوعية ثابتة وتتكرر من حين إلى آخر في أحداث المتون النصية للمجموعة، يعيشون مآسيهم في علاقات هجينة، ويخسرون مآلاتهم في آخر المطاف.. وقد يصنع منهم هذا المآل أناسا محبطين أو ضحايا، يوظف الكاتب أدوارهم في الحياة عامة والمجتمع خاصة، بأسلوبه الساخط والناقم، كدراويش ينطقون بالحكمة ويعظون، أو يجعل منهم مستضعفين فقدوا حقوقهم وإنسيتهم، في زمن خذل الناس بالتنكر للقيم السوية..

–ففي مناخ هذه المكونات المذكورة، نلاحظ أن هذا النص موضوع الدراسة يتمفصل إلى ثلاث لوحات بالمفهوم المسرحي.. ففي البدئ نهيم مع شخصية السارد وهو يجول بنا على متن مونولوج درامي، في حوار تراجيدي مع هواجسه وهذيانه المبطن، بتعابير تشخصن كل انفعالاته ومظاهرها المجسدة في أشياء من الطبيعة والنفس والخيال) وكأنها مخلوقات بشرية.. وهي كما يلي من ص.41 كما سبق الذكر: (الدموع المنسابة – صوت الشهقات – حيوانات الغابة – الطيور – الحشرات – الديدان – الأشجار – الحيات – الأغصان – أوراق – رياح – قوة مجهولة).. وكلها تتحرك من خلال إسقاطات انفعالية تعكس وقائع محسوسة، وتتماهى مع التخييل الباطني للسارد، وتحوط بشكواه المهولة والمزمنة والميؤوس منها، والتي يعرضها في غربته الذاتية، فيتوق فيها إلى تحيق العدالة بمثالية..

– وينتقل المؤلف بنا في الفصل الثاني إلى عرض/لوحة، برموز المكر الذئبي، تتجسد عليها مقاربة لشخوص هذا النوع من المكر(كأبي لهب وأبي جهل) وأشباههم من أشكال الذئاب..لكن تنتهي اللوحة برفض إحباطي لشكايته، المقدمة في الفصل الأول، من طرف الأشجار كرمز للطبيعة المسالمة تحت تأثير فوبيا البطش.. وهذه ص.41/42 تحكي: (اهتزت الأشجار، وفضفضت أوراقها. وانسلخت الأوراق الذاوية عن أغصانها، تراكمت وتعانقت بدون نظام.. وجاءت الرياح تكشطها. وتبث فيها الرعب.. تتشبث الأوراق الميتة بالجدوع، وفي النهاية تستسلم لقوة مجهولة).

– ويأتي بعد ذلك الفصل الأخير في مشهده الدرامي بسينوغرافية حية وحوارات تفاعلية يضطلع بها شخوص لهم كلمتهم في قرية السارد، ومنهم أبو العريف بحكمه وحنكته، حيث يسهب الحديث حول مبادئ وعبر ووعظ،يحسم فيه السارد آخر المطاف، بتزكية عدم الجدوى من ذلك كله، فكل شيء عبث، حيث تهدر وتضيع أرقام بشرية وجهود كبيرة، وسط ذئاب وبراغيث الفساد السياسي والإداري والمالي.. تضيع في ذاتها وكينونتها، رازحة تحت نيرغلبها وانهزاميتها وأشكال إحباطاتها، وكأن كل ذلك ليس سوى انعكاس باطني قفز إلى الظاهر بمنطوق لفظي...

– وبهذا نلاحظ أن بنية النص تقارب، على مستوى الأسلوب، ركح مسرح العبث لصامويل بيكيث ويونسكو، حيث تركب متن اللامعقول بنيويا، مع تأكيد المضمون الذاتي «لغائب» المعتم والمخالف في شمولية عبثية، إذ أن الكاتب يتحدث من داخل شخصياته ويقرأ دواخلها في صمت، تعبيرا عن الهواجس الباطنية لهم، والتي تعكس هواجس باطنه هو، حيث هذا العبث متجذر بخصوصيته.. ومن جهة أخرى،وكما يؤشر إليه العنوان، فهي سوداوية ناقمة في شموليتها أيضا، وتقارب الأسلوب الكافكاوي البئيس والساخط، بخصوصية هذه الذات المتجذرة لدى السارد،فنراه يحول الكل إلى (صراع) غابوي في المرحلة الأولى من النص ثم ينتقل بعد ذلك إلى عالم الذئاب ثم إلى أفكار تائهة ميؤوس منها لا تنفع معها حكم أو وعوظ .. هو إذن سرد تلقائي يتقاسم الكاتب فيه خواطره مع قارئه باطنيا .. وبهذا يعتبر فن القص عند الفرحان بوعزة من التراجيديات التي تنتمي لدراما الصراع المنغلق حول ذاته، فألبسه إبداعا من منظور بيئته المغايرة.. فكان التلاقي إنسانيا...

–وهذه أهم عناصر التجريب الخاصة بالكاتب: استثمار مخزون الذاكرة بخصوصيتها –الخطاب الباطني وانعكاسه على الظاهر– الشكل الدراماتورجي بشخصنة دلالية..

الإستنتاج:

– ما يمكن التأكيد عليه فيما سبق، هو أن متون هذه النصوص توحدت في مضامين إنسانية أخلاقية نضالية متجلية أو مستبطنة، وليس في الأساليب والمواضيع.. وهذه الظاهرة موضوع الدراسة، (أي ظاهرة باكورات الأعمال) تميزت ببحثها في التجريب والمغايرة دون أن تطغى عليها التوجهات التقليدانية الصرفة الأخرى، كالإديولوجية والسياساوية أو التوجه الإيروتيكي المكشوف وغيرها... ونستطيع أن نقول بأن هؤلاء المبدعين بطاقاتهم واستماتاتهم، قد أبانوا على أنهم ليسوا في مرحلة الحبو، بل أنضجوا عملهم كمخضرمين في مستوى الأسماء المعروفة، لأنهم كدوا وكدحوا في التمرس والممارسة ولم يكن يعوزهم إلا «الإعتراف» من الوجهة النقدية.. وهذا سر من أسرار بعض الأعمال من هذا الصنف.. فقد تكشف عن مفاجآتها...

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعر الذي لم يصدّق مدينتَه

منير بولعيش (طنجة 1978 – 2010)

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

يحمل موت الشعراء معنى مختلفا عن المألوف. يصير الغياب حضورا بعد أن كان غيابا في المطلق. يدثر الموتُ الشاعرَ بحياة تمتد في اللازمن. أما وإن كان الشاعر الغائب في زهرة العمر فإن غيابه يحمل معنى مغايرا تتوحد فيه ذوات الأصدقاء والأحباء بذاته لتتصهر فيه ومن خلاله. ولعل الغياب المبكر للشاعر منير بولعيش يحمل ضعف المعنى. فهو بقدر ما كان في حياته متواريا عن الأضواء ومتخفيا في ذاته بقدر ما أمسى من خلال موته قمرا ساطعا يتسابق الجميع للاستئثار بقبس من ضيه. هو الراغب في التدثر بالكلام المباح في غفلة عن المعنى الملموس للكلمة التي تخفي قشرتُها جوهر الوجود. هو اللائذ بصمته، المحتمي بابتسامته الخجلى من هيبة المكنون. لم يكن ليعرف للجحود وجودا... يحتفي بأسرار القصيدة في عالم جواني مشرعة أبوابه على الشعر. مقهاه باريس وجلساؤه رواد من نوع عام. صديق الوجوديين وعدو العدميين. إنه منير بولعيش كما استنشقته في عبوره الحميم من ضفة الأمل إلى ضفة الألم. يقطع شوارع المدينة من حي درادب إلى البوليبار بخفة الفراش، بخلسة النساك، تدثره نسمة هواء عليل قتلته علته. آمن بالقصيدة في محراب طنجة على مرأى من أصدقاء الدراسة ورفقاء الفراسة.

هو هو لم يتغير منذ عرفته، وديع في خجله، صموت في وده، نقي السريرة ونظيف العشيرة، قارئ لا يجهد وكاتب لا يتعب... من أين يا ترى جاء بهذا العمق في النظرات والزهد في الظهور والبذخ في الحياة كمتصوف ارتقى به معراج المحبة إلى منتهى الوهج حيث جمرة القصيدة تتشظى كبريت شعر.

ينقر الحروف بين شفتيه خجلا أو متعجلا للعودة إلى صمته بعد برهة كلام. ينظر إليك بعنين يغشاهما النور وكأنه في عجلة من أوبته إلى جوانياته. لا يأبه لصراع ولا يستأثر بحديث. ظله ظل يحمي جيله من تيهان الثقافة المأجورة. لم يكن ليرضخ لسلطان غير الشعر. تجده في المحافل متخفيا بشعره الغزير الساقطة خصلاته على نظارتيه الطبيتين. لم يأبه العديد لحضوره إلى أن أعلن موتُه سلطةَ نصه. ذاك هو الشاعر كما عرفته قريبا وبعيدا في آن. وكم استرقنا من الوقت الهارب لحظاتٍ صنعنا منها صداقة رسختها الأفكار ووهّجها الحرف واللون. ومن هذا اللون الباذخ في تواضعه وانسيابيته بين أزقة ومقاهي طنجة صنع منير بولعيش صورة قصيدته التي ظلت تشبهه إلى أن صارت بورتريها شخصيا له يقتسمه ومدينته التي أهداها شِعره وحياته في ديوانه «لن أصدقك أيتها المدينة» الصادر عن السليكي إخوان عام 2009.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاطمة ناعوت في «صانع الفرح»: كثير من الحزن والذاكرة وقليل من الرومانس

هوشنك أوسي

الشعر يُهدى للأشرار أيضاً، علّهم يكونوا صانعي فرح، بدلاً من ان يكونوا سارقيه!. وفق هذا الاحساس العميق بضرورة محاصرة الشرّ وأبطاله وأفعالهم، وإدراكاً منها، بمدى فداحة الخراب والدمار الذي يحدثه الاشرار في عالمنا، تهدي الشاعرة والناقدة والمترجمة المصريّة فاطمة ناعوت مجموعتها الشعريّة الجديدة؛ «صانع الفرح»، الصادرة حديثاً عن دار «ميريت» بالقاهرة، لكل أشرار العالم، لا تكريماً لهم، بل أملاً ان يردعهم الشعر عمّا هم عليه. هذه المجموعة التي أتت في 156 صفحة من القطع المتوسّط، طوتها ناعوت على 64 قصيدة، متنوّعة الطول، بين الومضة والمتوسّطة والقصيدة المركّبة، المؤلّفة من مقاطع، تستهلّها، بالإهداء التالي: «إلى كلّ الأشرار في العالم: كونوا كالزهور. صانعي فرح. ولا تكونوا كأبطال الحكايا، سارقي فرح». ووجب هنا لفت الانتباه الى انه صحيح أن كل الزهور تصنع الفرح، ولكن ليس كل أبطال الحكايا، سارقين له!. وحين تخاطب الشاعرة كل أشرار العالم، بفعل الأمر: «كونوا»، أثناء إهدائهم هذه الباقة من القصائد، ففي هذا، تقمّص لربوبيّة الأنثى في الميثولوجيا الشرقيّة السومريّة والمصريّة، والغربيّة اليونانيّة والرومانيّة، أو ربوبيّة الشّعر، التي سرّها كامن بين الكاف والنون، ان تقول للشيء كنْ، فيكون!. وفي هذا، إيحاء الى أن قوّة وطاقة النصّ الشعري، لا تقلّ تأثيراً عن قوّة وطاقة النصّ المقدّس في الأمر بالخير والحبّ والفرح، والنهي عن الشرّ وكل ما هو نتاج الاحقاد والكراهية. أو انها تريد القول: إن الشعر، يهدي من يشاء الهدي، ويضلّ ما يشاء الضلال. وحين تهدي عُصارة جهدها الذهني والروحي والنفسي والعقلي واللغوي الى كل اشرار العالم، علهم يتخلون عن شرورهم، بقراءة الشعر، لكأنّها تودّ التأكيد على انه يمكن مقارعة الشرّ والقبح والفظائع وضروب القتل والفتك والحروب بالشعر. ولعلّ مستهلّ هذا الكتاب الشعري، فيه من الفرادة، حين تخاطب الأشرار، بالإهداء السالف، موحيّة بضرورة معالجة الشرّ بالشّعر، وذلك بالردّ على الموت والدمار والاحقاد والكراهية الآتي من الأشرار، بإهدائهم الشعر، ما يمكن توصيفه بالتماهي مع قول المسيح: «من طلمك على خدّك الأيمن، فحوّل له الآخر»!. فهذا الدفق من التسامح العميق والشاسع، لا يمكن ان نجد له نظيراً إلاّ في دين الشعر، ومن يدينون ويؤمنون به، قياساً على مذهب ناعوت في التعاطي مع سلسبيل الكلام، حتّى لو رفض كل أشرار العالم، أو بعضهم هذا الإهداء!. ومن المؤكّد ان إهداء ناعوت قصائدها لكل اشرار العالم، هي صرخة في واد، إلاّ أنها تبقى صرخة أزليّة، ما بقي الشرّ والأشرار والشعر والشعراء، إلى نهاية الخلق.

في العنوان

بدا عنوان المجموعة بسيطاً، موحياً وكأننا بصدد مجموعة قصصيّة أو مسرحيّة للأطفال. وعزّز ذلك لوحة الغلاف التي هي من اعمال نجل الشاعرة، وتظهر طفلين كأنّهما ذاهبان الى المدرسة أو آتيان منها، في جوّ ربيعي، يشي بالفرح. طفلان بدون ملامح، أبيضي الوجه، كأنّهما تمثالي ثلج، مكسيّان بالثياب!. إلاّ انه سرعان من يكتشف القارئ أنه مبحر في يمّ شعريٍّ بالغ الاضراب والاحزان والانكسار والالم، على فقدان الأحبّة والاعزّاء!، الى جانب موجات من الرومانس الهفهاف، والقليل القليل من الايروتيك الخفي الشفيف. وحين استخدمت الشاعرة اسم الفاعل «صانع» ولم تستخدم «صانعة»، باعتبارها هي صاحبة النصوص، هذا يعني انها تحيل نصوصها، لنصفها الآخر، فارسها، الذي هو صانع الفرح. أو أنّها تشير الى الشّعر، بوصفه صانعاً للفرح!، أو أنها تنطق بلسان الحال الذكريّة!.

أيّاً يكن المقصود بـــ«صانع الفرح»، إلاّ أنّه مذكّر. زد على ذلك ان مفهوم الصناعة، متعلّق بالماديّات المحسوسات، أما الفرح، فيتعلّق بالمحسوس الروحي والنفسي. فثمّة سعي لدغم المادي بالروحي في المحاولة الشعريّة التي تجشّمت عناءها فاطمة ناعوت. وعليه، اتى العنوان بسيط التركيب، وعديد الدلالات.

سلطة الأمكنة

كثيراً ما نلمح في نصوص «صانع الفرح»، سلطان الامكنة على خيال الشاعرة، بحيث تكون وليدة اللحظة المكانيّة، إن جاز الوصف. فنجد نصوصاً مكتوبة في الطائرة، وأخرى في المطار، وأخرى في أمكنة متفرّقة. حتّى ان نصوصاً أخذت عناوينها من الأمكنة التي زارتها ناعوت، كقصائد «قرطبة»، «بحر الشمال»، «في مطار مدريد»، و«البحر الميّت» أو التي عاشت فيها، كقصائد «في بيتكم القديم»، و«شارعنا القديم»، وغيرها.

وفي قصيدة «قرطبة»، تتبدّى لعبة الأمكنة والأزمنة شعريّاً، بحيث يتجلّى المكان والزمان، باعتبارهما حافزين على إطلاق كمون الروح والعقل والخيال شعراً، بوصفه نافذة ورئة للتفلسف، وبثّ الحكمة وإطلاق جموح الخيال، عبر إعادة صوغ سرديات التاريخ، والدفع بالزمن الى الوراء، كشريط سينمائي، بغية تغيير ما تسبب في إتلاف البشر والشجر والحجر والطير والروح والعقل. فنجد الشاعرة تقول:

حين نُسلّمَ الأرضَ إلى الله
سيكون علينا أن نُعيدَ الكونَ سيرتَه الأولى:
نزرعُ الغاباتِ التي أحرقناها
وننفخُ من أرواحِنا
في الهياكل العظميّة
التي وأدنا الروحَ فيها،
نُعيدُ للطيرِ أمانَه
وزقزقتَه (...)
ثم نلصقُ التفاحةَ المأكولةَ في شجرة الخطيئة الأولى (...)
ثم نعيدُ الكاتدرائيةَ مسجدًا
والمسجدَ كنيسةً رومانيةً.

فناعوت، حين تريد الإمساك بدفّة الزمن شعريّاً، وإعادة صوغ سيَر الامكنة، وتحديداً قرطبة، تريد ان نعيد كنائسها التي كانت مساجداً الى مساجد. ثم إعاد المساجد، كما كانت سابقاً، كنائساً. لكون هذه البيوت، هي بيوت الله، ولا فرق بينها. ثمّ تضع ابن رشد، بين المذبح والمحراب، وتوظّف قوله: «الحقّ لا يضادّ الحقّ». وتعترف في بأن البشر، سيقفون أمام الله، في صفّ طويل: «لنشهدَ
كيف نحنُ
جعلنا الحقَّ
يُضادُّ الحقَّ». وفي هذا انتقاد الى بؤس العالم والبشر، وكيف حاربوا بعضهم بعضاً، باسم الله، وحماية الحقّ!.

في هذا النصّ، تلخّص ناعوت، قصّة الخلق والتكوين والموت والبعث والحساب، مستعينة بقرطبة، وفعل الزمن المشحون بالأيديولوجيّات الدينيّة، وكيف ان الانسان يبيد الانسان ويريد إبادة ذاكرة الامكنة، وينتهك قيّم الخير والحبّ والجمال، بينما الشعر والشعراء، ليسوا هكذا.

ولئن قصيدة النثر، في مبناها، هي أبعد ما تكون عن الغنائيّة، عبر التحرر من أيقاع العروض والتفعيلة، إلاّ أن نصّ ناعوت في «صانع الفرح»، غرف من الأغنيّة، بشكل مباشر في قصيدتي «زهر أيلول» و«بعيد عنّك حياتي عذاب». حيث تمّ استثمار هاتين الاغنيتين لفيروز وأم كلثوم، عبر معالجة تناصيّة. فتقول في قصيدة «زهر ايلول»:

رجِع أيلول/ وأنتَ بعيد/ بغيمة حزينة/ قمرها وحيد».

فيتراءى لنا، الغرف من الغناء، كمحاولة الكتابة على الكتابة، باعتبار الشعر طبقات من الخيال البشري المتراكم، منذ أوّل من نطق بالشعر، في أوروك السومريّة، مروراً باثنيا وسبارطة وصولاً لبغداد، نياسبور، آمد، هولير، دمشق، بيروت، وكل مدن العالم. حيث ان وعي الشاعر وخياله، هي خلاصة تراكمات كل ما تمّ انتاجه من الشعر. وتالياً، تبدو بعض النصوص الشعريّة، وكأنّها، كتبت على ورقة، كتبَ عليها ملايين الشعراء عبر التاريخ، فاندغمت الاسطر والاخيلة والافكار، بحيث صار من العسير والصعوبة بمكان فكّها عن بعض. ولكنّ الناقد، أو القارئ الشديد التركيز والامعان، ربما يمكنه التقاط بعض أحاسيس وأخيلة شعراء آخرين، شاركوا في كتابة هذا النصّ، الوليد توّاً، من غابر الأزمة. ففاطمة ناعوت، وكل الشعراء، هم ليسوا مجرّد تجارب شعريّة مجرّدة ومنفصلة عن مجايليهم وسابقيهم، ومحصورين بين نقطتي زمن، الولادة والممات، بل هم مزيج من هذه التراكمات الهائلة لكل ما تمّت قراءته. لذا، فناعوت، هي الناطقة بلسان حوّاء، ومريم، وأنانا وعشتار وهيرا وأفروديت...، الى جانب هوميروس ودانتي والشيرازي والحلاج وملايي جزيري وطاغور وغوته ونيرودا وصلاح عبد الصبور، وناظم حكمت، وشيركوه بيكس وأدونيس ودرويش وبركات...، وما ضمّه التاريخ والمثيولوجيا من إناث وذكور. وعليه، الشاعر، هو التاريخ والميثولوجيا والاديان والفلسفات والشعر إلى مالا نهاية.

اللغة الدراميّة السينمائيّة

(...) وفي شرفةِ غرفتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تواطئتُ مع مربيتي على الهرب
لألتقي بِكِ خلسة عند باب الجامعة.
الجامعة التي احتضنتْ صبانا
مُدرّجُ «فلسطين»
الأبنودي وجوابات «حراجي القط»
منير «شبابيك»
طيّرتْ أحلامَنا التي كنّا نُحيكُها
بعيدًا عن عيونِ أمي.
عيونُ أمي
اتّسعتْ دهشةً
حين شاهدتْ وجهيَ بالفحم
على لوحةِ رسمِك.
لوحةُ رسمِكِ
وشوشتْ لي:
يا بنتُ، فارسُكِ يجلسُ أمامي كلَّ مساء
على هذا الكرسي
في يده ريشةٌ
وباليتُ ألوان
واسمُه
ستعرفينه بعد أيام تسعة.

في قصيدة «شارُعنا القديم»، تستعين الشاعرة باللغة الدراميّة، أو ما يوازي المشهد السينمائي، بحيث تستحضر الذاكرة بعين سينمائيّة في النصّ الشعري، الى جانب اللعب بالكلام، والضرب على آخر كلمة او عبارة ينتهي بها مقطع، للبدء بنفس الكلمة او العبارة، لكن ليس كالسابق، بل لفتح سياق جديد. وهكذا، وكأنّ الشاعرة تكتب بشكل دائري، بحيث يزداد تشابك العبارات، وعبر استخدام هذه التقنيّة، التي تشبه الحفر الحلزوني في اللغة، بداعي إثارة التشويش اللغوي اللذيذ والممتع، فينتهي النص، بمثل ما بدأ، ولكن، ليس كما بدأ. وهنا، وكأنّ الشاعرة، تمسك بيديّ القارئ، وتدور به، بسرعة، حول نفسها، او نقطة ارتكاز معيّنة، محدثةً حالة من التوهان وعدم التوازن اللذيذ. تماماً، كما نلاعب الأطفال، حين نمسك بأيديهم وندور بهم بسرعة، وحين نتوقّف، تبدأ الدوخة اللذيذة. وعليه، هكذا تقنيّة في كتابة النصّ الشعري، ربما لا تكون الشاعرة المصريّة فاطمة ناعوت، هي السبّاقة إليها، كنوع من التجريب الشعري، ولعمري ان شعراء كرد، سبقوها الى ذلك، إلاّ أنها أجادتها واتقنت استخدمها، بحيث زادت من فنيّة النصّ، عبر تحريك أمواج انسياباته في حركة دائريّة، جعلت القصيدة دهليزاً حلزونيَّ المسار. وبذا يغدو القارئ حبيس النصّ. وعليه الاجتهاد في كيفيّة الخروج منه، عبر فكّه بذكائه النقدي وفطنته الشعريّة.

الرومانس والايروتيك شفّافاً

رغم فيض الاحزان والانكسار والشعور بالوحشة والتوق للماضي، التي تجيش بها نصوص «صانع الفرح»، إلاّ انه تتخللها بعض نفحات الرومانس والايروتيك الجدّ شفّافة، فنجدها في قصيدة «إوزّتان» تقول:
من باب الحديقة تدخلُ الأمُّ
تحملُ ربطاتِ الخضار
وديكًا وإوزّتين.
تنادي: هاتي سطلَ الحليب
يا التي اختارَكِ قلبُ صغيري
كي نصنعَ كعكةَ العُرس.
تقول الإوزّةُ لصاحبتها: «أنا صاحبةُ البيت!»
وتقول الأخرى: «بل أنا!».
الأمُّ تحسم: التي منكما
تجلبُ الحليبَ أولاً.

فالأوزتان، هما فتاتين. والحليب، كناية عن النضوج لدى الانثى والذكر. ومَن مِن «الأوزتين» قادرتان على استدرار فحولة طفلها، بحيث ينتج سطل حليب، هي الأجدر بأن تكون قرينته في العرس. وهنا، حيرة الأمّ في اقتناء عروس لابنها، تُحسمها لصالح «الأوزّة» الأكثر قدرة على الاتيان بسطل حليب!. ومِن أين للأوزّ، أن يأتي بالحليب!؟. في حين تطفح قصيدة «بعيد عنك حياتي عذاب»، بالتوق والحنين الجارف. بينما نجد في قصيدة «جسدي مدرسة وفصول»، اختلاط الرومانس بالخيبة والانكسار، إذ تقول:
أوّلَ آذارَ: تعلّمتْ شفتاي
كيف تَلْفِظانِ
«أُحِبُّكَ»،
عند منتصفِ آذارَ: تعلّمَ قلبي
أن يَخْفِقَ
حين يقتربُ موعدُنا
وخِصري أن ينثني
إذا مَسّته إصْبَعُك.
ولمّا أوشكَ آذارُ على المَغيبُ:
كان صدري قد أتمَّ تمارينَه الشاقّةَ
ليلفظَ قلبيَ خارجًا
مثل سمكة ميّتة على الرمال
ويدُسّ محلّه حفنةً من الخواء.

أمّا في ومضة «قتيلك»، فينغلق النص على فيض وجدٍ، بالغ العنفوان والجيشان، بأن جعل الصخرَ ينغلق على سرب عصافير. فتقول:
قلتُ: مَن؟
قال: قتيلُكِ!
فانشقّ الصخرُ
وطارتْ منه العصافيرُ.
الصخرُ يعرفُ
كيف يُخبئُ هداياه
سنواتٍ طويلةً
وعقودًا
انتظارًا لموسم العصافير.

الحزن ورهبة الموت

كل شيء، يمكن أن ينبّه حساسيّة الشاعر والشاعرة، ويحفّر خياله للبوح بمكنون الروح وقلقها. ففي قصيدة «مذياع أمّي»، التي كتبتها ناعوت على متن طائرة متّجة من القاهرة الى أسوان، نعود الى لعبة الأمكنة واللامكنة ودورها في التحفيز الشعري. وغالب الظنّ، أن «مذياع الطائرة» الذي ينبّه السادة الركّاب بضرورة شدّ الاحزمة، قد ذكّرها بـــ«مذياع أمّها»، وتواجد ناعوت في السماء (اللامكان)، ذكّرها بأمها التي «طارت الى الله». وهنا، ثمّة شعور غامض بالاقتراب من الامّ، حيث هي في الأعالي والسماوات. الى جانب الشعور بإمكانيّة اقتراب الموت منها، وهي تسافر بالطائرة، رغم ان النصّ لا يشي بذلك. إلاّ ان مجرّد تذكّر الامّ المفارقة للحياة، وفي الطائرة، هو قلق خفي، من احتمال الاّ تكمل الشاعرة هذه الرحلة، وينتهي المطاف بها في الأعالي، الى حيث تتواجد الأمّ التي تتوق اليها.

والحزن على فراغ الأمّ، نجده في نصوص عدّة أخرى، منها «عروس الجيشا». وفي قصيدة «ساعةُ الحائط»، التي تهديها الى («سهير أيضًا، التي طارت إلى حيث تطيرُ الأمهاتُ ولا يعدن»).

كما نلحظ في «عروس الجيشا» انزلاقاً نحو السرد القصصي لتفاصيل المكان، ما يخفف جرعة الشعر، لصالح فيوضات النثر. فتقول:
... (على رف المرآةِ الفضيّ
في منتصفِ الردهة على اليمين وأنت داخلٌ من باب الشقة)
كَمْ خطّطتُ لسرقتها!
أنقذُها من شروري
أنني ما عرفتُ أين أخبئُها؟!
أمي ستكشفُها في غرفتي
وكبيرةٌ هي الدُّمية
على أنْ تُدَسَّ في درجِ المكتب!
انظرْ
حذاؤها أبيضُ يُطِلُّ من تحت الثوب
وشعرُها أسودُ معقوصٌ مثل التوليب وكفُّها خزفيٌّ
تشيرُ إلى صورتي في غرفتكَ الأمريكية
وجواز سفرِي الحزين،
على مكتبِكَ أيضًا دفترُك أحمرُ
وقلمُك وورقةُ مواعيدَ
ليس فيها اسمي؟
وجزءٌ من روايتك الجديدة «الزهرةُ الشرقية»
هي أنا، وأنتَ
تجوبُ العالمَ
تفتّش عن نصفِكَ، ونصفُكَ هنا
عند نهاية خيطٍ أثيري
حيثُ عينان أمام كوّةٍ إلكترونية
تتلصصان على غرفتك
وأشيائك

ولو كان هذا النصّ طويلاً، ملحمياً، لربما اعتبرناه من طينة النصّ المفتوح على تقنيّة القصّ. ولكونه قصير، جعل الاسهاب في سرد التفاصيل، هذه القصيدة أقرب الى الاقصوصة الشعريّة منها الى القصيدة.

حضور الثورة

ولأنّ العديد من نصوص هذه المجموعة، أتت متزامنة مع ثورة 25 يناير التي أطاحت بنظام مبارك، فأننا نجد حضوراً للثورة المصريّة وحشود ميدان التحرير في «صانع الفرح»، ولكن، ليس بفجاجة شعاراتيّة، استعراضيّة، بل بشكل فنّي وشفيف ومرهف، كما في قصيدة «في بيتكم القديم».

وعلى جودة النصوص في «صانع الفرح»، إلاّ أن القليل منها، شابها بعض من هنّات الحشو. وعلى سبيل الذكر لا الحصر، تقول الشاعرة في قصيدة «في بيتكم القديم»: (هل رأيتم حبيبتي؟ / تقول السابلة: لا، لم نرها!) وبالإمكان الاكتفاء بأداء النفي (لا)، ولم يكن داعي للتتمة (لم نرها)!. زد على ذلك، اننا نرى في هذا النصّ، عودة لـــ«الخلاصيّة»، لكأنّ قصيدة «في بيتكم القديم»، هي تتمّة لقصيدة «الخلاصيّة» التي تفتتح بها فاطمة ناعوت مجموعتها «صانع الفرح». إذا أخذنا في الحسبان أن تاريخ كتابة القصيدتين، هو 16 يونيو 2011،

أيّاً يكن من أمر، فأن «صانع الفرح»، من حيث اللغة والأخيلة والتجريب الشعري وفنيّة النصّ، من الأهميّة بمكان ما يستثير القراءة والمتعة وشغف النقد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضاءات

■ عبد الغني فوزي

في النقطة الموغلة

أحيانا تكبر الكلمات ولا بياض، أعني الكلمات التي تتحول إلى فتحات جراح، تمتص المشهد وتشخصه. وتبقى في الخلف الكبير تسند الانتظار بين طبقات الصراخ؛ لكن لا بياض، أعني لا قول ينحدر من الغصة؛ ليصر على المعنى بين البشاعات التي تشوه الأصل وتذهب بريح الفصل.

أحيانا يمتد البياض، لكن الكلمات تنسحب في صمت، في صخب، وفي غفلة... لتلوذ بالجيوب والفرائص. الكلمات التي تستطيب اللغو، وتمجد الأقنعة.

ثنائية السواد والبياض متعددة الألياف والتكوين؛ بل أكثر من ذلك مفتوحة على إحالات ومرجعيات. وفي المقابل، يتعدد السواد ويتشابك، سواد يتحول إلى كتلة شبيهة بلطخة، بأمة، بلون أو نمط. وحين يكون هذا السواد متشابك الداخل، فهو مفتوح ككوات على الحياة والوجود. أكيد أن لكل منا سواده غير المنفصل عن السواد العام الذي يصيرنا كائنات في العتمة؛ تكتب بالفحم على البياض المنفلت عن الرقابة وعيونها اشتهاءات تكسر الطابوهات؛ وتقوم بتسييبها.

أما البياض، أو بالأحرى بياض للبياض، فله أرصفته أيضا، الممتدة من بياض القبر إلى قنة السماء، بياض الإشتهاءات والرايات، بياض الأضرحة والحالات، بياض الأعماق والرغبات.. وهو ما يثبت أن لكل سواد، بياضه المطمور في جوفه. وبالتالي، فكل منا يحيا بين بياضين، البياض الأول والأخير؛ وبينهما نطارد بياضا في الحياة والوجود. وكلما كان سفرنا على محمل بياض، ننتهي إلى سواد. وهكذا نحن في دخول وخروج دائمين . وطبعا دخول الحمام ليس مثل خروجه!.

– قلت له: كم يؤلمني هذا السواد ولا بياض.

– قال: وهو ليس بشيخ أو عارف – بل حارس أنفاسه في القفص – مائة تخميمة وتخميمة ولا ضربة بالمقص. طبعا السواد الأعظم لا مقص له، ماعدا تلك «التخميمة» الشبيهة بمقص داخلي لا ينام، فيخرج كل شيء للحياة مقصوصا.

– قلت: ليلنا يستر الفضائح، ولا يتركها تنتشر على وجه النهارات البئيسة.

– قال: حدق جيدا في فضائح النهار، وسترى هذا الأخير امتدادا طبيعيا لليل.. ملكة النهار يأتون من الليل دوما.

– قلت في نفسي وبها: آه! كم حدقت، حتى أصبحت قابلا للتحديق حقا، كلما حدقنا في شيء إلا وملأناه، كأن السواد هو الأصل المملوء بضربة اليد والعقل أو الحمق...

حقيقة، إننا نحيا بين سواد وبياض، سواد مملوء كأي مجال ومكان، فتكون آليات التواصل عبارة عن قنوات للغوص، طبعا ضمن حدود مؤكدة أو مفترضة، حدود تطعم بالإديولوجيا ويحرسها التاريخ المدجج!. وفي الخلف، هناك بياض ما يرافق السواد، بياض نجنح إليه كملجأ وخلاص أو احتياط رمزي أو....

ولأحيانا يغدو هذا البياض بياض أسرارنا الصغيرة؛ كما مناديل الجيب والنوم والكتابة... ذاك للبياض الذي نخبؤه تحت ضلوعنا المعدودة لنكتب عليه «أحبك» لوطن ننتظر منه، أن يبادلنا البياض، دون ألوان ظرفية ومظروفة. لكن بإمكان الجماعات والهيآت أن تلون ما تشاء وبكامل الهندسات و«التخليطات»، لتوهم الآخرين أن الأفق بإمكانه أن يتجلى، خارج السواد والبياض. فالأول شر والثاني خير. ويغلب ظني أنها الثنائية التي قال في شأنها جبران خليل جبران:

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا
والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا

مناسبة هذا الكلام هي الحيرة التي نحياها بين السواد والبياض، فكلما كثر وتأشكل سوادنا، قل بياضنا، وكلما كثر البياض –البلاستيكي أحيانا– كثر السواد لملئه... لم أقل لكم تصبحون على بياض، وكفانا شر السواد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب العدد

■ د. فريد أمعضشو

«أوراق» العَرْوي وسُؤال التجْنيس الأدبيّ

يُعد الدكتور عبد الله العروي واحداً من المثقفين المغاربة المعاصرين الكِبار، أسهم بشكل فعّال – وما يزال – في إثراء المشهد الثقافي العربي، بعامة، باجتهاداته النظرية والفكرية الرصينة، وبدراساته التاريخية العميقة، وبإبداعاته المتميزة، ولاسيما في ميدان السرديات، بدْءاً من روايته «رجل الذكرى» (1971) التي لا يكاد يعرفها إلا القليلون، وانتهاءً بعمله الروائي الأخير «الآفة» (2006) الذي وَلَجَ به صاحبُه مضمارا جديداً، هو «أدب الخيال العلمي».

ولعلنا لا نُجانِب جادّة الصواب إذا قلنا إن أعمال العروي الفكرية والإبداعية تَنِمّ، بالملموس، عن فَرادة مبْدِعها، وريادة كاتبها، وأصالة تحليلاته وعُمق كتاباته، وعن تَمَيّزها وتجسيدها لمشروع متكامل الحلقات. ومما لفَتَ انتباهي ضمن هذا الرِّيبرتوارِ الأدبي الغني عملُه «أوراق» الذي صدر أول الأمر عام 1989، ثم تتالت بعد ذلك طبعاته، لكثرة الإقبال على قراءته ومدارسته.

وهذه الـ«أوراق» – في العمق – «تُصوِّر إخفاق المثقف المغربي، وضياعه وانهياره وُجدانيا وذهنيا، وعجْزه عن الحسم والفصل وتغيير الواقع، والاندماج في دروب الحياة ومُنْدَرَجاتها، وتلذذه بالإحباط والصمت والموت الرمزي، وبالتالي تلذذه بالغربة واليُتم والانتحار النفسي والفكري». وأخال أني لا أكون مُبالِغاً إذا قلتُ إن هذا العمل السرديّ أكثرُ إبداعات العروي حظوة بنقود المهتمّين والناقدين، ومردُّ ذلك إلى غنى مادته، وتشعُّب محتواه، وارتياده سراديب الكتابة الجديدة، وتَنَهّجه سبيل التجريب في التعبير الأدبي بجلاء. وسأقف في هذه الأسطر المحدودات – تحديداً – عند مسألة تجنيس هذا العمل، وما أثير حولها من نقاش مستفيض منذ صدوره إلى الآن.

على غرار ما فعل العرويّ مع «الغربة» و«اليتيم» و«الفريق» حين صنّفها ضمن خانة الرواية، فقد وَسَمَ مؤلفه الرابع في هذه الرباعية المفتوحة بـ«سيرة إدريس الذِهنية». فـ«أوراق»، حسب تصنيف مؤلفها، عمل سِيريّ يرصد مسار بطله إدريس على المستوى الذهني والفكري والثقافي. والسيرة، كما نعرف، جنس أدبي سردي يتناول حياة فرد مّا، وهي أنواع، لعل أبرزها السيرة الذاتية (مثل «الأيام» لطه حسين/ 3أجزاء)، والسيرة الغَيْرية (مثل «عبقرية الصّدّيق» لعباس محمود العقّاد)، والسيرة الشعبية (كسيرة سيف بن ذي يزن). ومما تتسم به السيرة، في نظر العروي، الوهمية. يقول: «أنا مقتنعٌ بأن السيرة مفهوم وهْمي».

بالرغم من تنصيص العروي على جنس مؤلفه (انظر مثلاً وجه الورقة الداخلية الأولى)، إلا أن بعض النقاد ودارسي «أوراق» لم يَرْكَنوا إلى هذا التحديد، بل طرحوا أسئلة بخصوص جنس «أوراق» بإلْحاح وباستمرار. فمن الدارسين من عَدَّها عملا روائياً، كنور الدين صدوق الذي قال في دراسةٍ له: «أعدّ (أوراق) بهوامشها (139) رواية ثقافة، ورواية مكتبة حاوية للذاتي، للسياسي، للمعماري، للأدبي، والسينمائي...».

ومنهم من عدَّها سيرة ذاتية تتناول حياة العروي عاطفيا وذهنيا من خلال شخصية إدريس. ومن الباحثين مَنْ مال إلى أن «أوراق» عمل روائي سِيري في الآن نفسِه، ووَسَمها بمصطلح «السّيـرويـة» الذي استخدمه العروي عينُه في مؤلفه. يقول عبد المالك أشهبون: «إذا كان لا بد من تجنيس «أوراق» فأجْدى مصطلح يمكن استعارته من «أوراق» العروي حيث نحتَ توصيفاً نقديا جديداً هو «السيروية»، وهو توصيف منبثق من داخل النص وإليه يؤول إذ يصف عنصرين مهيمنيْن في النص المتعيِّن ألا وهما السيرة والرواية، والتوليف بين العنصرين هو ما شكل فَرَادَة نص «أوراق»، وهو من خلال هذا التوصيف يحاول جهد الإمكان أن يزاوج بين الصيغتين، وهذا مِنْ شأنه أن يولد سلالة جديدة...». وبالنظر إلى طبيعة بنية المؤلف، وخَتْمه بهوامشَ وإحالات مرجعية، على غرار ما فعل الراحل غالب هلسا مثلاً في روايته «سلطانة»، فقد ذهب محمد الداهي إلى أن أوراق «بمثابة كتاب نقدي أو دراسة نقدية على النص. النص هو أوراق إدريس». ووصف رشيد طليمات «أوراق» العروي بأنها «مجمع أجناس» لا يمكن قراءتها دون ضبط الأجناس الأدبية الأخرى الثاوية في كنفها، والتي استطاع العروي أن يؤلف بينها في بناء نسقي منسجم ومتكامل ومتضامّ.

مما سلف، يتبدّى أن نقادنا قد اختلفوا اختلافا بيّناً في تصنيف «أوراق»، ويُعزى ذلك أساساً إلى طبيعة النص في حد ذاته، والذي يمزج بين الذاتي المتخيَّل والذهني والنقدي والوُجْداني... إلا أن العروي يُصِرُّ على أن مؤلفه هذا سيرة ذهنية بطلُها إدريس. قال في كلمةٍ له، على هامش ندوة انعقدت لدراسة «أوراق» (1997/1/13) بالمجمع الثقافي المعاريف (الدار البيضاء): «...هل هذه قصة؟ أنا لم أقل إنها قصة، ولم أقلْ إنها رواية... أنا قلتُ هذه «أوراق» سيرة ذهنية»؛ بمعنى أنها عمل سيري يرصد التطور الفكري والذهني لشخصية البطل إدريس/ العروي، ويستعيد مختلِف محطاته داخل المغرب وخارجه. ويرى أحد الدارسين أن هذه الحياة الذهنية المُستعادة في «أوراق» لا تحيل على زمن ولّى وانقضى، بل على زمن آتٍ ما ينفك يضيع. يقول محمد الشيكر: «سيرة إدريس لا تستعيد عالما ذهنيا منقضياً، ولا تسوخ في زمن نوستالجي، إنما تتجه شطر المستقبل، وشطر احتمالات ذهنية قصوى».

ختاماً، نشير إلى أن العروي قد سمّى مؤلفه هذا في مقدمة «أوراق»، التي دبّجها بمناسبة إدراجه ضمن مؤلفات الثانوي التأهيلي بالمغرب (السنة الختامية)، بـ«كتاب أوراق»، ولم يُسَمِّه بسيرة ذاتية ولا بغيرها من الأسامي التي أتينا على ذكرها سابقاً، وذلك بسبب الإشكالات الكثيرة التي أثارتها مسألة تجنيسه تصنيفه...! ويظل هذا العمل الإبداعيُّ –في نظري– صعْبَ التجنيس والتصنيف؛ لتعقد بنائه، وتفرع مضمونه، وغنى أسلوب كتابته. (حُذفت الهوامش)

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

الشرخ

■ وليام فولكنر
■ ترجمة د. هاني حجاج

يتقدم الجنود، متحاشين حاجز القصف المدفعي الكثيف الذي يمتد بلا نهاية في الأرض الواسعة الغامضة، هابطين في حفر غائرة وماكرة أحدثها القصف، ثم خارجين منها ثانية، إثنان منهم يجرجران واحداً من رفاقهما، بينما يحمل آخران البنادق الثلاث. ساقا الجندي الجريح الذي عصب رأسه بخرقة ملوثة بدمائه، تتسحبان شبه مشلولتين على الأرض، ورأسه يترنح، بينما ينساب عرقه بطيئاً على وجهه المتسخ بالدم والمتجلط بالهباب. وبين لحظة وأخرى تهب ريح خفيفة من اللا مكان، فتفرق الدخان الرمادي فوق أجمات الحور المقصوفة. تجتاز الفرقة حقلاً زرع بالقمح قبل نحو شهر وظلت براعمه متشبثة بعناد في التربة بين قطع الحديد المتناثرة والخرق الرطبة.

تجتاز الفرقة الحقل وتصل إلى قناة تحدها الأشجار التي ترتفع في حد واحد على علو خمس أقدام. يرتمي الجنود في القناة يشربون المياه الفاسدة ثم يملأون الزمزميات. يترك الجنديان رفيقهما المصاب فيرتمي على ضفة القناة مغطساً يده ورأسه في الماء، لكنه لا يستطيع أن يشرب بمفرده. فيسنده أحدهما بينما يقرب الثاني حافة الخوذة من فيه، ثم يعاود ملء الخوذة ويسكبها على رأس الجريح، مبللاً الخرقة الدموية. ثم يجفف وجه الرجل بقطعة قماش وسخة أخرجها من جيبه.

عند نهاية القناة تبدأ الأرض بالارتفاع تدريجياً، ويقف الكابتن والملازم والرقيب محملقين في خريطة مهترئة. ويكشف جانبها عن طبقات جيرية من الأرض. يضع الكابتن الخريطة جانباً يأمر الرقيب الجنود بالوقف، ليس بصوت عال. يرفع الجنديان رفيقهما الجريح المنهك مع الآخرين، في ضفة القناة، وصولاً إلى جسر قوامه قارب طرح بالعرض بين الضفتين. عندئذ يقفون مجدداً، بينما ينهمك الكابتن والملازم في قراءة الخريطة مرة ثانية.

فيما هم يمضون قدماً، راحت التربة الجيرية تبرز تدريجياً تحت أقدامهم. وإلى مسامعهم تتناهى رشقات النيران في تلك الظهيرة الربيعية القاتمة كوابل من مطر ثقيل وسخ على سقف معدني لانهائي. الأرض جافة صلبة ومع ذلك يشق السير على الجنديين اللذين يجران رفيقهما الجريح. لكن حين يتوقفان يكافح الجريح ويخلص نفسه منهما ويمشي مترنحاً بمفرده، واضعاً يديه على رأسه، لكنه يتعثر ويهوي أرضاً. فيساعده الجنديان على النهوض ويعاودان الإمساك به من ذراعيه وهو يتمتم: «... القبعة ...»، ويحرر يديه ليتحسس مجدداً رأسه. ينتقل الاضطراب إلى الأمام. ينظر الكابتن إلى الخلف ويتوقف عن السير، ومثله الجنود الذين يخفضون بنادقهم.

يقول أحد الجنديين: «إنه يتحسس رأسه يا سيدي». يساعدان الجريح على الجلوس، ينحني الكابتن بجانبه.

يغمغم الجندي «... القبعة ... القبعة». يفك الكابتن الخرقة. يمد الرقيب جعبته ويبلل الكابتن الخرقة ويجس جبين الجندي. يقف الجنود الآخرون بنوع من الفتور. ينهض الكابتن. يرفع الرجلان الجريح مجدداً. يأمرهما الرقيب بالتقدم حتى يصلان إلى قمة السفح الذي ينحدر بعدئذ نحو الغرب قليلاً عند نجد منبسط بعض الشيء. إلى جهة الجنوب يستمر حاجز القصف المدفعي مدوياً، وترتفع أعمدة الدخان إلى جهة الغرب والشمال فوق الأشجار في السهل المجدب. لكنه دخان حرائق، دخان أشجار تحترق، لا دخان قصف مدفعي. يحدق الضابطان في البعيد، ويتوقف الجنود ثانية عن المسير من دون أن يتلقوا الأمر بذلك ويخفضون بنادقهم.

يهتف الملازم فجأة: «يا الله يا سيدي، إنها بيوت تحترق! إنهم ينسحبون! الوحوش! الوحوش!».

«هذا وارد،» يقول الكابتن، واضعاً يده فوق عينيه، ناظراً إلى المسافة أيضاً. «يمكننا الذهاب باتجاه ذلك الحاجز اللعين. ينبغي أن نجد طريقاً هناك». ويستأنف سيره.

يقول الرقيب: «تقدموا»، بذلك الصوت المعتدل. يرفع الجنود بنادقهم مجدداً بطاعة تامة.

قمة السفح مكسوة بعشب قاس تمرح فيه الهوام والحشرات، مندفعة من تحت أقدامهم قبل أن تسقط الظهيرة المتلألئة. الجريح يهذي ثانية. من وقت لآخر يتوقفان ويناولانه الماء ويبللان ضمادته مجدداً، ثم يتولى جنديان آخران المهمة عنهما. ويقف الكابتن فجأة. ويتبعه رتل الجنود، مرتطمين بعضهم ببعض مثل عربات قطار شحن. عند قدمي الكابتن رقعة منخفضة من الأرض ينمو فيها عشب كثيف تبرز أنصاله من الأرض كالحراب. تبدو الرقعة أكبر من أن تكون قد أحدثتها قذيفة صغيرة، وأصغر من أن تكون قد أحدثتها قذيفة كبيرة. وليس فيها ما يدل على سبب نشوئها. يتأملونها بصمت، ويقول الملازم:

«غريب، ما الذي قد يكون أحدثها؟».

الكابتن لا يرد. يلتفت. يحيط الجنود بالرقعة المنخفضة، ويرمقونها بوجوم فيما يعبرونها. لكن ما إن يتجاوزونها حتى يصلوا إلى واحدة أخرى، ربما لم تكن بذات الحجم. يقول الملازم: «لم أكن أعرف أن لديهم سلاحاً قد يتسبب بهذا». من جديد لا يرد الكابتن. يسيرون على حافة هذه أيضاً. من جهة تنحدر قمة السفح حادة، طبقة إثر طبقة من الجير الجاف المنحوت.

يعترض طريقهم وهد. يبدل الكابتن اتجاهه ويسير بموازاته، حتى بعدها بفترة قصيرة ينعطف الوهد في زاوية مستقيمة ويعترض طريقهم مجدداً. قاع الوهد معتم؛ يتقدم الكابتن الطريق منحدراً على مهل إلى الوهد. ويساعد الجنديان رفيقهم الجريح على الهبوط ثم يمضون قدماً.

بعد فترة يصبح الوهد مكشوفاً. فيجدون أنهم قد دخلوا إلى رقعة أخرى من الأرض الواطئة لكنها غير واضحة الحدود تماماً، وإن بدت متصلة برقعة أخرى متشابهة، فتبدو الرقعتان أشبه بقرصين متداخلين. يجتازون الأولى بينما تخز أنصال العشب أقدامهم، ويعبرون إلى الرقعة التالية.

هذه الرقعة أشبه بواد محاط بتلال مصغرة. فوق رؤوسهم يرون قبة السماء الفارغة البليدة حيث يتلاشى بعيداً بعض الدخان الباهت: تنبعث نبذة من الأرض يمكن الإحساس بها أكثر مما يمكن سماعها. لا آثار للقصف هنا أيضاً، كأنهم دخلوا فجأة إلى منطقة معزولة، إلى عالم لم تبلغه الحرب، ولا أي أثر للحياة، وحتى الصمت نفسه ميت. يسقون الجريح ويمضون قدماً.

يمتد الوادي، الأرض الواطئة، مبهماً أمامهم، في سلسلة من الأحواض الدائرية المتداخلة التي تتشكلت بفعل عامل غير ظاهر أو مفهوم. نصال العشب تخز أقدامهم، وبعد حين يجدون أنفسهم مجدداً بين أشجار أخرى تتماثل للشفاء فعلقت بها أوراق كثيفة ليست بالخضراء ولا اليابسة، كأنها هي الأخرى علقت في فجوة زمنية، فيُسمع حفيفها رغم أن الهواء ميت تماماً. أرض الوادي ليست بالمستوية. بل تنحدر إلى منخسفات أرضية غامضة، ثم ترتفع مجدداً بالغموض عينه، وتبرز في وسطها كتل طبشورية صغيرة من طبقة التراب الرفيعة. الأرض لينة، والسير عليها أشبه بالسير على الفلين؛ فلا تصدر الأقدام وقعاً وهي تدوس عليها. «يا لها من نزهة ممتعة»، يقول الملازم أول وإن بصوت خفيض، لكنه يملأ الوادي الصغير بفجائية عاصفة تملأ الصمت، وتبدو الكلمات معلقة حولهم كأن الصمت هنا لم يتم إقلاقه منذ زمن بعيد بحيث نسى هدفه؛ مثل شخص واحد راحوا يجيلون أنظارهم بصمت في سفوح الأرض الواطئة، وأشباح الأشجار المتشنجة، والسماء الصامتة العنيدة. قال الملازم: «هذا كمين لصيد الطيور أو ما شابه».

«أجل»، رد الكابتن. وتعلقت كلمته بدورها في الهواء ثم تبددت كالكحول. اقترب الجنود الذين في الخلف، ومضوا جميعاً ككتلة واحدة ناظرين حولهم بوجوم وترقب.

قال الملازم: «لكن لا طيور هنا، ولا حشرات حتى».

قال الكابتن: «أجل». تلاشت الكلمة، وحل الصمت مجدداً، عميقاً وغامراً. يقف الملازم ويهز شيئاً ما بقدمه. يقف الجنود. ويقوم الملازم والكابتن، من دون أن يلمسها، بفحص ما يبدو بندقية مصف مدفونة ومحطمة. الرجل الجريح يخرف مجددا.

يقول الملازم: «ما هذه يا سيدي؟ تبدو مثل تلك البنادق التي يحملها الكنديون. بندقية روس، أليس كذلك؟».

يقول الكابتن: «فرنسية، موديل 1914».

«أوه»، يقول الملازم. يقلب البندقية جانباً بمشط قدمه. حربتها ما زالت ملتصقة بخزان الرصاص، لكن الزند قد تلف منذ عهد بعيد. يمضون قدماً على الأرض المتعرجة، بين الكتل الجيرية المنبثقة من التربة. الضوء، شعاع الشمس الواهن الدائخ، قليل في الوادي، راكد، بلا جسد أو حرارة. العشب المسنن يرتفع بكثافة عالياً. ينظرون حولهم مجدداً إلى السفوح، ثم يرى الجنود في الطليعة الملازم يقف وينخس بعصاه إحدى الكتل الجيرية قالباً إلى الأعلى محجريها المعفرين بالتراب ونظراتها الفارغة.

يصيح الكابتن: «تقدموا». يتحرك الجنود ناظرين بصمت وفضول إلى الجمجمة، ثم يشقون طريقهم بين الكتل الأخرى البيضاء كالرخام، المنبثقة عشوائياً كالمسامير من التربة الضحلة.

يقول الملازم أول، مترنماً: «جميعها في الوضعية نفسها، الاحظت يا سيدي؟ كلها منتصبة إلى الأعلى. يا لها من طريقة لدفن الشبان، جالسين! وفي هذه التربة الضحلة».

«أجل»، يقول الكابتن. يخرف الجريح ويهرف. يقف الجنديان اللذان يحملانه. بينما يتجاوزهم رفاقهم ويحتشدون خلف الضباط. يقول أحدهم: «يريد أن يشرب»، فيجيبه الآخر «فليشرب وهو يمشي». ثم يحملان الرجل ويهرولان به بينما يحاول أحدهما أن يبقي الجعة على فم الجريح، فترتطم بأسنانه وتندلق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المياه على سترته. ينظر الكابتن إلى الخلف. ويصيح بحدة: «ما هذا؟». يحتشد الرجال، عيونهم جاحظة، مترقبة؛ يتفرس في وجوههم المتأهبة الصامتة، «ماذا يحدث هناك في الخلف أيها النقيب؟».

يقول الملازم: «لأرض ترتج». ينظر حوله إلى الجدران المنحوتة، إلى الكتل البيضاء المنبثقة من التربة. «أشعرها بنفسي»، يقول. ويضحك ضحكة رفيعة بعض الشيء، ثم يتوقف عن الضحك. يقول: «لنخرج من هنا يا سيدي، لنعد إلى الضوء ثانية».

يقول الكابتن: «أنت من الضوء هنا. اهدأوا قليلاً أيها الرجال، كفوا عن الاحتشاد هكذا. سنخرج قريباً. سنجد الطريق ونعبر حاجز النيران ونتصل بالقاعدة ثانية». يلتفت ويمضي قدماً. تتحرك الفرقة من جديد. ثم يتوقفون جميعاً عن السير كشخص واحد، ويتبادلون النظرات. مجدداً تهتز الأرض تحت أقدامهم. يصرخ رجل، صرخة عالية، أشبه بصرخة امرأة أو جواد؛ حين تهتز الأرض للمرة الثالثة تحت أقدامهم يلتفت الضباط إلى الخلف ويرون تحت الجندي الغائص نصفه في الأرض حفرة مازالت في طور التصدع قبل أن تنهار الأرض تحت رجل ثان. ثم، بسرعة ضربة سيف، ينشق صدع آخر تحتهم جميعاً؛ تتكسر الأرض تحت أقدامهم وتغوص مثل مربعات حادة الأطراف من حلوى الفوندام، مكوّنة ثقباً أسود، أشبه بانفجار صامت، تنبعث الرائحة التي لا يخطئها الأنف. رائحة الجيف. بينما يتبعثرون ويتقافزون (بصمت الآن؛ إذ لم يعد ثمة صوت منذ صرخة الرجل الأولى) من فتحة إلى أخرى، والفتحات جميعاً تميل وتنحدر حتى تتقوض الأرض كلها تحت أقدامهم وتبتلعهم الظلمة. يرتفع صوت وسوسة عميق إلى شعاع الشمس في انفجار تدميري من التحلل والتربة الباهتة التي تتعلق قليلاً حول الفتحة السوداء.

يشعر الكابتن بنفسه يغوص في جدار من الأرض المتحركة، ومن صرخات الرعب والعتمة الخالصة. يصرخ شخص آخر. تتوقف الصرخة؛ يُسمع صوت الجريح رفيعاً وحاداً من جوف الشرخ، «لست ميتاً! لست ميتاً!» ثم ينقطع صوته فجأة، كأن أحدهم وضع يده على فمه.

ثم يستمر الكابتن في الهبوط منحدرا، قبل أن يجد نفسه مرمياً على أرض صلبة، حيث يتمدد لوهلة على ظهره بينما يطفو على وجهه عصف الموت والفناء. يجد نفسه متعلقاً بشيء ينهار عليه بخفة، مصدراً صوتاً مكتوماً كأنما تبعثر أشلاء.

رويداً رويداً يرى الضوء منبعثاً من تلك الفوهة المسننة في الأعلى، ثم يرى الرقيب ماثلاً فوقه بمصباح يدوي صغير. يقول الكابتن: «ماكي؟» ولا يجيبه سوى ضوء المصباح على وجهه، يقول الكابتن: «أين السيد ماكي؟».

يقول الرقيب بصوف كالفحيح «لقد قضي يا سيدي» يرفع الكابتن نفسه ويقتعد الأرض. «كم بقي منهم؟».

«أربعة عشر يا سيدي».

«أربعة عشر. هناك اثنا عشر مفقوداً إذن. يجب أن نحفر بسرعة». ينهض منتصباً. الضوء الخافت من الأعلى يسقط بارداً فوق الركام، فوق الثلاث عشرة خوذة وضمادة الجريح البيضاء. «أين نحن؟».

على سبيل الإجابة، يحرّك الرقيب المصباح في العتمة على طول جدار، نفق يمتد في عتمة مفتوحة، تبرز على جوانبها كتل جيرية. على امتداد النفق، قعوداً أو مستندة، تنتشر هياكل عظمية بسترات عسكرية داكنة وبناطيل فضفاضة، وقد ألقيت أذرعها المتحللة جانباً؛ يتعرف الكابتن عليهم بوصفهم جنوداً سنغاليين من معارك مايو 1915، أخذوا على حين غرة وقتلوا بقنابل الغاز في الغالب أثناء اختبائهم في الكهوف الجيرية.

يأخذ المصباح من الرقيب ويقول: «سنرى إذا كان هناك سواهم. أخرج عدة الحفر». يصوّب الضوء نحو نحو الجدار المظلم ثم إلى ضوء النهار الباهت في الأعلى. يتسلق كومة الركام المتحركة وهو يشعر أن الأرض ترتج تحته مندفعة إلى الأسفل، وتبعه الرقيب، بينما يشرع الجريح بالنحيب ثانية «لست ميتاً! ليست ميتاً!» حتى يتحول صوته إلى صراخ حاد. أحدهم يضع يده على فمه، كاتماً صوته الذي سرعان ما يتحول ضحكاً عصبيا، ثم ينقلب مجدداً إلى صراخ، قبل أن يُكتم مجدداً.

يتسلق الكابتن والرقيب الركام إلى أعلى مسافة يجرؤان عليها، متشبثين بالأرض التي تتحرك تحتهما في تنهدات طويلة مكتومة. عند حافة الجرف يتجمع الجنود في كتلة واحدة، رافعين وجوههم البيضاء الشاحبة نحو الضوء. يمرر الكابتن الشعلة نزولاً وطلوعاً على الجرف. ليس من شيء، لا ذراع، ولا يد على مدى النظر. يبدأ الهواء يصفو رويداً.

«سنمضي قدماً»، يقول الكابتن.

«أجل سيدي»، يقول الرقيب.

في الاتجاهين تكتنف الكهف ظلمة عميقة كثيفة، مليئة بالهياكل العظمية الخرساء القاعدة أو المسنودة على الجدران، وقد طرحت أيديها جانباً.

يقول الكابتن: «لقد قذفنا الانهيار إلى الأمام».

يهمس النقيب: «أجل سيدي».

يقول الكابتن: «ارفع صوتك، ليس إلا كهفاً، إذا كان ثمة من دخل إليه قبلنا فنستطيع نحن الخروج منه».

«أجل سيدي».

«إذا كان الانهيار قذفنا إلى الأمام فيفترض أن يكون المدخل هناك».

«أجل سيدي».

يمد الكابتن المصباح أمامه. ينهض الرجال ويحتشدون بصمت وراءه، وبينهم الجريح، ينشج باكياً. ثم يمضي الكهف باتجاه الضوء بينما تميل الرؤوس الهياكل القاعدة بصمت نحو الضوء أثناء مرورهم بهم. يصبح الهواء أثقل؛ سرعان ما يبدأون بالسير خبباً، وهو يتنفسون بتثاقل، ثم يصير الهواء أخف ويكشف ضوء المصباح منحدراً آخر من الأرض، يسد النفق. يكف الجنود عن السير، ويحتشدون في كتلة واحدة. يرتقي الكابتن المنحدر. يزحف ببطء على حافته حتى يصل إلى سقف الكهف. يلتمع الضوء ثانية.

يهتف: «فليتقدم اثنان مع أدوات الحفر».

ليتقدم جنديان نحوه. يريهما الفتحة التي يدخل منها الهواء في دفقات صغيرة مستمرة. يبدآن بالحفر، بتوحش وحماس، مهيلين التراب إلى الخلف. يبدأ آخران بمساعدتهما، ثم يصبح الشق نفقاً ويصبح في وسع أربعة جنود أن يحفروا معاً. يزداد تدفق الهواء. يحفرون بشراسة، صارخين صرخات أشبه بالعويل. الرجل الجريح ربما سمعهم، ربما أصابته عدوى الحماسة، فيبدأ بالضحك مجدداً، هستيرياً وبأقوى وبأعلى ما أوتي من صوت. ثم يندفع الجندي عند رأس النفق إلى الأمام. يتدفق الضوء حوله كالمياه؛ يحفر بجنون، في الظل يرون مؤخرته تختفي ثم يدخل نور النهار.

يترك الآخرون الجريح ويصعدون المنحدر، متصارعين عند الفتحة بمعول الحفر شاتماً بهسيسه المخيف.

يقول الكابتن: «دعهم أيها الرقيب». يتوقف الرقيب. يتنحى جانباً ويراقب الرجال يمضون مبعثرين إلى خارج النفق. ثم ينزل هو والكابتن ويساعدان الجريح على صعود المنحدر. عند فتحة النفق يصرخ الجريح في سُعار:

يدفعونه بالقوة إلى الخارج وهو ما زال يزمجر....

«لست ميتاً! لست ميتاً».

يقول الكابتن: «فلتخرج أنت أيها الرقيب».

فيرد الرقيب: «من بعدك سيدي».

«فلتخرج يا رجل»، يقول الكابتن. يدخل الرقيب النفق. يتبعه الكابتن. يخرج إلى المنحدر الخارجي من الركام الذي كان يسد الكهف، والذي يقعي الرجال الأربعة عشر في أسفله. زاحفاً على يديه ورجليه كحيوان، يتنفس الكابتن في لهاث حاد. يقول في سره «قريباً سيأتي الصيف»، وهو يبتلع الهواء أسرع مما تحتمل رئتاه. «قريباً سيأتي الصيف والأيام طوال». يحتشد الرجال الأربعة عشر أسفل المنحدر. ذلك الذي في وسطهم يحمل الكتاب المقدس ويرتل الترانيم واجماً، وقد طغى على صوته هذيان الجريح الواهن المصر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجمة

الدعوة إلى السفر

■ شارل بودلير،
■ ترجمة هيثن الحيرش

تصوري صغيرتي
لو أننا نعيش
هناك
نهوى نموت
في البلدة التي تَحكيك
تلك السموات الغائمَة
شموسُها المبللَة
لها
في خاطري
سحر خفي
سحرُ العيونِ الخادعَة
العيونِ اللامعَة
خلفَ الدموع
هناك، كل شيءِ مرتب، أَلِق
راقٍ، ساكن، شَبِق
بيتنا هناك
رياشُه
لامع صقيل
أريجُه أمشاج
مِن ريح
العنبر والزهَر
وسحرُه
سحرُ الشرق الأثيل
هناك، كل شيءٍ مرتب ألق
راق، ساكن ، شبق
أنظري في الأقنية
إلى
تلك الجواري الراسية
مِن طبعها الشرود
هلتْ من البعيد
لتقضي حاجتك
الشموسُ الآفلَة
تكسو الحقول
كلَ المكان
من الياقوت والذهب
تنام كُلنا
في دفءِ ذاكَ النور
هناك، كلَ شيءٍ مرتب، ألق
راق، ساكن، شبق

اللغة العربية وخطر الإزدواجية الأَمَّارة أو حينما يقتل اللغةَ أهلُها

عبد الفضيل ادراوي

من الحقائق الثابتة في مباحث اللسانيات الإجتماعية أن الناس يعيشون في مواجهة لغات عدة، تبعا لقاعدة كون الناس حتما شعوبا وقبائل، فإضافة إلى اللغة الأصلية للإنسان (اللغة الأم)، يواجه الكائن البشري لغات أخرى ويحتك بها، بغض النظر عن موقفه منها، أو قدرته على فهمها والتواصل معها. فليس بدعا من القول المنكر إن مجتمعاتنا العربية تعيش حالة من التعدد اللغوي، يواجه فيها الفرد شبكة معقدة من أشكال لغوية متداخلة ومتفاوتة الحضور والفعل، بدءا من الأشكال اللغوية المحلية، المغرقة في خصوصيتها العائلية أو العرقية، والمحصورة ضمن حيز تواصلي ضيق ومحدود، مرورا باللغات الإقليمية التي تسود كل إقليم أو حيز جغرافي من الوطن الواحد، وصولا إلى لغات الأوطان الرسمية، ثم إلى لغة عامة وشاملة تَعْبُر الأوطانَ والحدود. وهي تعددية تتخذ أشكالا من التعايش بين لغة أو لغات فصحى مكتوبة، وبين لهجات شفهية وحتى إشارية ورمزية. فالتعددية اللغوية إذن قدر مشترك بين الشعوب، وقاعدة عامة لا تستثني أية بقعة من بقاع الأرض التي يتواجد عليها بشر.

غير أن الأمر الداعي إلى الاستغراب والقلق، هو أن تساق هذه التعددية نحو استخدامات مَرَضِية غير بريئة، وتتحول إلى ظاهرة سلبية تنبئ بمواقف فئة اجتماعية مثيرة حقا، تجاهر بانسلاخها عن جلدها اللغوي، وتأبى إلا أن تتخلى طوعاً عن لغتها الأم، وتستسلم بالمجان للغة أخرى أجنبية.

فأنا لا أفهم كيف أنه في بعض الأقطار العربية، وفي بعض دول المغرب العربي تخصيصا، حيث تعد العربية اللغة الأم لغالبية السكان، وهي لغة الوطن الرسمية في الدستور وفي التعليم والإعلام الرسمي، وهي لغة الدين ولغة التوحيد العربي، رغم ذلك تجد فئة عريضة، تقبل على الفرنسية وتتخذها وسيلة تواصلية مثلى؛ خاصة في بعض المدن الكبرى داخل هذه البلدان، حيث يسترعي انتباه أي مراقب سيطرة التواصل باللغة الفرنسية بين الشباب في الشارع، وبين الآباء والأبناء، وبين العوائل فيما بينها، وبين عديد من الموظفين في الإدارة العمومية وفي القطاع الخاص، وفي اللقاءات الصحفية والخرجات الإعلامية. هناك تُفضل فئة عريضة من الآباء والأبناء العرب بالأصالة، الهجرةَ الناعمةَ نحو الفرنسية، وتختار أن تتنازل عن لغتها الأم، وتتخلى عنها لترتمي بين أحضان اللغة الفرنسية، التي لا ترتبط في مخيلة الإنسان المغربي إلا بالمستعمر الغازي، الذي أذاق المغاربة قاطبة سنوات من ويلات الحروب والاستنزاف الاقتصادي والتوهين الجسدي والنفسي والمسخ الثقافي والأخلاقي، وسخر كل ما يملك من إمكانات، وانتهج كل السبل غير الشرعية التي أتاحها له تفوقه وقوته لمسخ الهوية المغربية.

إن هذه الفئة التي تتسلخ عن لسانها العربي المبين، وتستبدله بلسان فرنسي أعجمي وافد، تتوهم أن في ذلك تمايزا عن الآخرين، وأنها تراعي النموذج الغربي المتحضر، وتجعل من نفسها فئة متميزة، تحسبها من طبقة البورجوازية الأوروبية التي كانت تنظر إلى الفرنسية بوصفها لغة الحرية والحقوق ولغة آداب اللياقة العامة. وتنسى أنها تساهم بالمجان في تأمين تفوق الفرنسية وسيطرتها على اللغة المحلية. وتساهم بذلك في النيل من مقومات الهوية الوطنية. فليس من البراءة في شيء هذا الاختيار غير المبرر.

يقول لويس جان كالفي: «أن أتحدث لغة ما أو بشكل لغوي ما يدل دائما، فضلا عن حديثي بهذه اللغة، على شيء آخر، لأنني حين أكون قادرا في وضع ما على الاختيار بين عدد من اللغات، فإنِ لاختياري دلالة، كما أن لمحتوى الرسالة دلالة في الوقت نفسه».1 فاختيار الفرنسية بديلا عن العربية لسانا للتواصل في بلد عربي أبا عن جد، لا أقل، يشير إلى إعلائهم من شأن لغة الإفرنج، ورفعهم منزلة لغة الاستعمار، وجعلها هي المعيار وهي مقياس التحضر والعصرنة. وهل هذا إلا وجه من وجوه الاستحمار الثقافي، ومظهر من مظاهر تهوين الذات، والقبول باختراقها وتقديمها مجانا إلى العدو؟.

وإذا استحضرنا المقولة الذهبية التي ورد في مسرحية بغماليون الشهيرة: (قل لي كيف تتكلم أقل لك من أنت)، فسندرك لا محالة أن تكلُّم هؤلاء باللسانَ الفرنسي داخل المجتمع العربي، من غير ضرورية تذكر، واختيارهم الفرنسية بديلا تواصليا، رغم معرفتهم بالعربية، ورغم إدراكهم ما للغة من دور أساس في حفظ الهوية، وصيانة الكينونة الخاصة للشعوب، وتعاميهم عن ارتباط اللغة الحميم بالدين والمعتقدات، وبالعادات والتقاليد وبالأعراف، وغفلتهم عن حقيقة أن التبعية اللغوية إعلان بارز عن التبعية الحضارية2، ومن ثمة الفناء الحضاري للوطن.

كل ذلك يجعل الازدواجية بما هي ظاهرة لسانية طبيعية في المجتمعات البشرية، تتحول في مجتمعنا العربي إلى ازدواجية أَمَّارَة، تثير الكثير من الريب، وتدفع إلى كثير من التساؤل؛ أليس في هذا الحماس غير المبرر للتواصل بالفرنسية في وسط عربي، رغبة دفينة وغير معلنة في جعل هذه اللغة الدخيلة تستقر وتسود على حساب اللغة المحلية؟ أليس في ذلك مساهمة من هؤلاء في قتل اللغة الأصلية، والدفع بها نحو مجاهل النسيان والاغتراب في وطنها وبين أهلها؟. أليس في صنيع هذه الفئة تفضيلا للغة الغير واستجداء للغرب، وعدّ لغته هي الأجمل وهي الأنجع وهي الأدق؟ ثم ما سر هذا الخجل من استعمال اللغة الوطنية؟

إن اللغة تضمن بقاءها واستمرارها وتطمئن على حياتها، حينما يرتبط بها أهلها، ويجعلونها لغة التواصل فيما بينهم، ويسعون إلى نشرها والعبور بها إلى خارج حدود أوطانهم. وإلا فإنهم يغتالون لغتهم، لأن اللغة الميتة تعَرَّف بأنها: «لغة لم يعد الناس يتحدثون بها»،3 ويصبح وجودها محصورا في الكتب، حتى وإن كان يعلن عنها اللغة الرسمية للبلد.

إن هذه الفئة، وإن كان ظاهر حالها الانخراط في التواصل البشري عبر صيغة التعدد اللغوي، إلا أنها في الوقت نفسه، تتعمد أن تدير هذا التعدد بصيغة التحقير والازدراء. وهي بذلك تعلن الحرب على اللغة الأصلية، وتجند نفسها محاربا مخلصا ينضم إلى معسكر العدو، فيحارب بالوكالة عنه، ويهيئ الأرضية الخصبة لمستويات أخرى أكثر عمقا وشراسة من التبعية للآخر. ومعلوم أن التاريخ الاجتماعي للغات البشرية يثبت أن للمتكلم دورا مهما في التسريع بموت لغة من اللغات، وجعلها تنقرض وتندثر وتذروها الرياح. فقوة لغة ما ومتانتها ومقدرتها على الصمود في وجه التحديات موكولة إلى الإنسان المتكلم بها نفسه، فاللغات كما عبر سبيروني: «لم تولد من ذوات أنفسها كما يولد الشجر من العشب: بعضه ضعيف مريض في جنسه، وبعضه الآخر صحيح قوي قادر على احتمال ما يتصوره الإنسان، وإنما يعود الفضل في ولادتها إلى إرادة الناس».4

وإذا أضفنا إلى هذا ما تشهده مراكز القرار الدولي من تخطيطات مستمرة لنشر لغات الهيمنة وفرضها على الشعوب المستضعفة، وابتلاع لغات هذه الشعوب، المخطط لها أن تعيش صور التبعية والذيلية للاستكبار العالمي، حينئذ ندرك أن الفئة المتفرنسة في وطنها العربي، تشارك في التأسيس للتبعية، وتعلن بلسانها الأعجمي التفريط في هويتها وقوميتها، وتثبت ضمور إرادة الاستقلال لديها، وإذا شئنا أبعد من ذلك قلنا، إنها لا تزال تعيش بذهنية ونفسية الاستعمار...

الهوامش:

1- حرب اللغات والسياسات اللغوية، لويس جان كالفي، ترجمة حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، 2008م، ص 139.

2- كما هو مسلم به في المباحث الخاصة بذلك، وتحديدا في مجالات اللسانيات النفسية واللسانيات الاجتماعية.

-3 Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, Larousse, paris , 1972, p. 326

نقلا عن حرب اللغات، ص 199.

4- حرب اللغات، ص 107.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيت الحكمة

«حوار» وتغيير الثقافات

■ أحمد القصوار

إن الثقافة تواصل، والتواصل ثقافة. ليس هذه معادلة رياضية بسيطة، وإنما تلخيص مكثف لتعقيد العلاقة بين الثقافة والتواصل وتداخلهما. فإذا كانت ثقافة الأفراد والجماعات تتمظهر في السلوك وطرق تدبير الزمان والمكان/ الفضاء واللباس والمناسبات والأعياد والعلاقات مع الناس... فإن عدم إدراك الاختلافات الثقافية الخاصة بهذه المجالات يؤدي إلى معضلات تواصلية كبيرة بين فردين أو أكثر من ثقافتين مختلفتين.

ذلك أن صعوبة التفاهم وضمان استمرارية التفاعل بين فردين أو أكثر من ثقافات مختلفة لا يكون مرده فقط إلى اختلاف اللغة، بل تحضر هذه الصعوبة حتى وإن تحدثنا/ تحدثوا بلغة واحدة. فللفرد والجماعات تمثلات خاصة بكيفية الحديث مع الآخر واستضافته والجلوس والوقوف والعمل... وغيرها من مظاهر الحياة. وإذا لم ينتبه الطرفان أو أحدهما على الأقل إلى إمكانية عدم التفاهم بسبب الاختلاف الثقافي، فإنهما/هم سيكونون في موقف قد يصل حد التفاهة.

من ثمة تظهر ضرورة الحذر والإدراك الواعي لنسبية مقولاتنا وطرق تفكيرنا وتعاطينا مع مظاهر حياتنا اليومية التي قد نعتبرها من قبيل البديهيات، لأنها أضحت تشكل جزءا مندمجا من ثقافتنا إن لم تكن هي التجسيد المادي لهذه الثقافة. كما تبرز أهمية معرفة باقي الثقافات الإنسانية خاصة في جوانبها الحياتية اليومية إذا ما أردنا أن نتواصل مع أفرادها أو جماعاتها على نحو منتج وتشاركي.

هذا هو المدخل الأساسي لما يسمى بحوار الحضارات أو الثقافات فالثقافة لا تحاور الثقافة إلا من خلال تواصل الأفراد والجماعات. ليست الثقافة شخصا أو هيأة منظمة وإنما هي هواء يحيا به الأفراد والمجتمعات البشرية، وبالتالي يكون التواصل الإنساني هو مفتاح حوار الثقافات، وتكون الثقافة تواصل إنساني بامتياز.

وبحكم التقليد وتواتر للسلوكات والمواقف المنمطة أو المفروضة بمفعول السلطات المهيمنة على العقول والتمثلات، يصبح لأي تنظيم إداري أو سياسي أو ثقافي... ثقافة خاصة تحكم الأفراد المنتمين له ويكرههم على «تطبيقها» وتحريكها في كل وضعية تنظيمية أو سياق يكون طرفا فيه. وليس المكون الثقافي في سلوك ومواقف وردود فعل المنتظمين تجسيدا واعيا وإراديا في شكل قواعد متعارف عليها تنظيميا، أو يتصرف الأفراد وهم على وعي تام وبمفعولها، وإنما تتخذ شكل البداهة الواضحة التي هي في حكم التحصيل الحاصل والموقف «الطبيعي» الذي لا يحتاج إلى جدال أو سجال أو سؤال على هذا المنوال يكون شأن العلاقة مع الزمن والفضاء وقواعد السلوك والتصرف مع الآخرين من مقربين أو بعيدين (ثقافيا) واتخاذ القرارات في وضعيات تنظيمية معينة.

ولا شك أن الكثير من المهتمين أو المعا يشين للتنظيمات بمختلف أنواعها يطرحون على أنفسهم دائما سؤال الثقافة السائدة التي «تعيق الإصلاح» وتتطلب «اتخاذ مواقف وقرارات شجاعة» من أجل التغيير، وكأن الوعي بضرورة التغيير يفترض مسبقا وجود وعي بالثقافة وترسيم مقنن لها فرديا وجماعيا. إن سؤال تغيير الثقافة لا يمكن أن يطرح ككتلة كلية خام تتطلب النقل وإحلال «كلية» أخرى محلها. فأول ما يتطلب السؤال هو سؤال التغيير نفسه، ومحله من الإعراب: فكيف نفهم الثقافة مطلوبة التغيير وكيف نتمثل الثقافة المطلوبة الإحلال؟ وهل سؤال التغيير سؤال ثقافي أم سؤال اجتماعي طرحته الفئة المهيمنة داخل الحقل؟ ولن يتم الشروع في أبجدية التغير من دون تفعيل دقيق لميكانيزمات الثقافة السائدة وخزائنها التي تمدها بالطاقة وبالتالي تضمن استمراريتها وهيمنتها (وما أكثرها).

من ثمة تبرز أهمية نسقية التغيير ونسقية تصور الثقافة مكونا مندمجا في السلوك والمواقف وقواعد العمل والتصرف والعلاقة بالعالم وبالذات وبالآخر الثقافي. كما لا تخفى أهمية وضع اليد على المقولات والمفاهيم المتحكمة في ثقافة التنظيم، ثم آليات تذويبها أو تحريكها لزرع بذور التغيير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«رسائل البحـر» الوجودية

■ عبد الكريم واكريم

يشكل فيلم «رسائل البحر» إستمرارية في مسار ومشروع داوود عبد السيد السينمائي وذلك لتواجد العديد من التيمات التي سبق أن تطرق إليها في أفلامه السابقة به، وفي اختياره (المخرج) باستمرار لأشكال سينمائية مغايرة للسائد في السينما المصرية.

بين ذاكرة المكان وذاكرة الإنسان

«رسائل البحر» فيلم عن الذاكرة والمكان والناس. ذاكرة مدينة كانت ذات يوم «كوسموبوليتية»، وذاكرة أناس وطبقة يراد لها المحو.. إذ أن داوود عبد السيد إختار الإسكندرية بكل حمولتها التاريخية والثقافية والفنية ليجعلها الملاذ الأخير لبطله «يحيى» الهارب من جحيم القاهرة ليستقر في بيت الأسرة بهذه المدينة الشاطئية الجميلة. ومع هذا المجيء تستعرض كاميرا عبد السيد بعض بنايات الإسكندرية التي تدخل ضمن المآثر التاريخية بنوع من الحنان والحنين معا مصحوبة بشاعرية تذكرنا مرارا بالمخرج الروسي العميق «طاركوفسكي»، وكأننا به يخشى على ماتبقى من عبق الذاكرة والأصالة التي تُمثلها هذه البنايات الملأى بالزخارف والنقوش والتي تعود لعصور خلت أيام أن كان للفن قيمة وشأن، وقبل الهجوم الشرس للأثرياء الجدد، أعداء كل ماهو جميل وأصيل، بشرائهم للبنايات والإجهاز عليها وتحويلها إلى عمارات إسمنتية ومراكز تجارية وكراجات.. ويُمثل المخرج هذه الشريحة بشخصية «الحاج هاشم» الذي اشترى كل المنزل ولم يتبق له سوى «شقة» يحيى التي يصر على امتلاكها بعد أن اشترى الطابق الذي تحتها، لكنه يجد مقاومة من طرف «يحيى» الرافض للبيع، فيلجأ إلى أسلوبي الترغيب والترهيب أولا بإغراء المال ثم وبعد صمود يحيى بتحريض رجاله عليه والذين يبتزونه بأسلوب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في حرب عليه وعلى حبيبته..ولا تخفى هنا الحمولة الدلالية للمنزل بعتباره رمزا للبلد ككل وباعتبار يحيى ممثلا للطبقة المتوسطة التي ظلت آخر الصامدين في وجه الفساد والذوق الرديء حتى لو اضطرها ذلك للجوء للبحر كملجإ أخير ووحيد...

بل إنها (هذه السلطة) ستحاصر برداءتها وفسادها يحيى وحبيبته في البحر أيضا في مشهد جميل ومنذر بالهاوية، يختتم به داوود عبد السيد فيلمه، حيث نشاهد في «لقطة الطائر» يحيى صحبة حبيبته داخل مركب الصيد الصغير والأسماك الميتة المصطادة بالديناميت تحيط بهما من كل جانب. وهكذا، وكأي رسول أو نبي يكون المخرج قد أوصل رسالته التي قد تبدو غامضة بعض الشيء وتحتاج لفك رموزها لأن فصول المواجهة كانت ومازالت مستمرة، وكلا الطرفين لم يستسلم للآخر...

يدق عبد السيد ناقوس الخطر فيما يخص محاولة محو خصوصية الإنسان الفرد وانسحاقه تحت سلطة الجماعة التي تستغل سلطة المقدس على الخصوص لمحو الذاكرة الفردية وإخضاعها وتدجينها ضمن محمية القطيع.

ونجد بالفيلم تنويعات على تيمة الذاكرة كما في حالة «أبيه» صديق يحيى الذي يمر بحالات إغماء وتشنج دورية يذهب بعدها إلى الطبيب الذي يخبره أنه مصاب بمرض خطير وأن حياته مهددة إن لم يجر عملية جراحية قد تتسبب له في فقدان ذاكرة ونسيان لكل حياته الماضية...

الطبقة الوسطى.. مرة أخرى

يستمر داوود عبد السيد في «رسائل البحر»، كما دأب في أفلامه السابقة، في مواكبة وتصوير تطورات الطبقة الوسطى في مصر.. بحيث نتابع معه في فيلمه هذا كيف أن أفراد هذه الطبقة خصوصا المتعلمين والمثقفين والذي يمثلهم هنا «يحيى» أصبحوا المدافعين الوحيدين عن التراث والذاكرة والقيم الجميلة أمام الهجوم الشرس للأثرياء الجدد الأميين والمدعومين بسلطة «الخطاب المقدس» الذي يصبح ذريعة تمكنهم من تحقيق وتبرير مآربهم وفسادهم.

شخوص تبدو على غير ماهي عليه...

أغلب شخوص فيلم «رسائل البحر» تبدو في البداية على غير ماهي عليه في حقيقة الأمر ..حبيبة يحيى التي نظنها صحبة «يحيى» نفسه عاهرة نفاجأ بها في النصف الثاني من الفيلم تبدو غير ذلك رغم أنها تحس وكأنها تمارس الدعارة بزواجها من رجل ثري متزوج بامرأة أخرى ومقيم بالقاهرة ولا يأتي لزيارتها إلا عبر فترات متقطعة ليُلبي صحبتها نزواته الجنسية ليعود بعد ذلك لزوجته الأولى وأولاده. ونحن كمشاهدين لا نعلم هذه الحقيقة إلا حينما يطفح بها الكيل وتقرر مواجهة الزوج بكونها تعتبر نفسها كالعاهرة لأنها زوجة ثانية بدون أطفال وللمتعة فقط.. و«أبيه» أيضا صديق «يحيى» الذي يبدو لنا في الجزء الأول من الفيلم مثالا للشخصية القوية بحكم عمله كحارس ليلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بملهى، لكننا نكتشف في مشهد جميل ومعبر يجمعه بيحيى أنه لم يعد يستطيع ضرب أي كان بعد أن قتل عن طريق الخطإ شخصا منذ سنوات خلت ودخل على إثر ذلك إلى السجن بحكم مُخفف لأنه لم يكن ينوي القتل.. أما يحيى فيقدم نفسه للمرأة التي ستصبح حبيبته وعشيقته على أنه صياد سمك رغم كونه طبيبا وذو ثقافة عالية منعته تأتأته من نطقه غير السليم من ممارسة مهنة الطب..

هم وجودي..

الفيلم، مثل تلك الأفلام العظيمة لمخرجين أمثال بيرغمان وستانيلافسكي، يحمل بين طياته أسئلة وجودية وفلسفية ويشكل بذلك نوعا من الإستمرارية لفيلم آخر في فيلموغرافية عبد السيد هو «أرض الخوف»، هذا الأخير الذي نجد به رموزا ودلالات يعيد بثها عبد السيد في فيلمه هذا، فإضافة إلى اختياره لنفس الإسم للشخصيتين الرئيسيتين في كلا الفيلمين – وقد أدى الشخصية الأولى في «أرض الخوف» الفنان أحمد زكي والذي كان داوود عبد السيد يطمح أن يؤدي أيضا شخصية يحيى في «رسائل البحر» – نجد في هذا الأخير كما في «أرض الخوف» تلك الإحالات إلى الخطاب الديني عموما في موازاة مع الخطاب الفلسفي الوجودي على الخصوص، وشخصيات بأسماء الأنبياء، فإذا كان الضابط يحيى في «أرض الخوف» يصبح «آدم» بعد نزوله إلى «أرض الخوف» كما في النص الديني وذلك بعد تناوله التفاحة رمز الإغراء والإغواء من الضابط الذي كلفه بالمهمة، فإن «يحيى» الآخر في «رسائل البحر» بالمقابل يرفض أن يرضخ لعمليات الإغواء والإغراء معا التي يمارسها عليه «الحاج هاشم» (برفضه) أخذ التفاحة التي يقدمها له وهو يساومه على شراء البيت بالتهديد تارة والترغيب تارة أخرى. لكن السؤال الوجودي يظهر بجلاء في المشهد الذي يسبق سقوط وإغماءة يحيى، والذي صوره عبد السيد أشبه مايكون بنهاية للعالم، حيث نحس وكأن قوة غيبية جبارة تصر على تمرير «رسالة» ما ليحيى الذي يقف أمامها متحديا ومتسائلا عن غائية وعشوائية ولا عقلانية مسعاها. ويذكرنا هذا المشهد بقصة النبي موسى وإصراره على رؤية الذات الإلهية وسقوطه بعد ذلك مغشيا عليه، وفي نفس الآن بذلك الصراع الغير متكافئ والدرامي بين أبطال الدراما اليونانية (الإلياذة والأوديسة...) مع الآلهة. ونحن هنا في هذا المشهد والذي يليه نشاهد «يحيى» وهو يشتكي من الجوع، الذي هو في حقيقة الأمر «جوع» معرفي يحمل في طياته أسئلة تضنيه وتؤرقه حول جدوى الخلق والوجود واعتباطيتهما، بخلاف حبيبته التي تجيبه بعد سؤاله لها – وهو يحمل «الرسالة» المكتوبة بلغة غريبة وغير مقروءة والتي وجدها بعد إفاقته من إغماءته في زجاجة قذف بها البحر– أنها ليس جائعة..

المهم أننا نصل مع داوود عبد السيد إلى أن مضمون «الرسالة» ليس مهما بقدر أهمية «الرسالة» ذاتها كما نسمع على لسان «يحيى» في آخر الفيلم مخاطبا حبيبته، وهذا هو صلب ما يشتغل عليه عبد السيد نفسه منذ سنوات في مشروعه السينمائي وعبر كل أفلامه بأشكالها المتميزة عن ماهو سائد في السينما المصرية. فرغم أن هذه الأخيرة تناولت بدورها مواضيع وتيمات سياسية واجتماعية متقدمة لكن بأشكال سينمائية بدائية أوتقليدية في أحسن الأحوال ولا تحمل أي هم شكلاني خلافا لداوود عبد السيد – وبضع مخرجين آخرين يُعدون على رؤوس الأصابع– المتأثر بالأدب والسينما العالميين في أزهى وأنصع نماذجهما، لكن تميز أفلامه تعود إلى أنها رغم كونها تنهل من معين أدبي وروائي على الخصوص إلا أنه يحافظ على خصوصية السينما كأداة وكمرجعية أساسية في عمله الإبداعي. وهنا يكمن إختلاف أفلامه حتى عن تلك المصرية التي كانت عبارة عن إقتباسات عن أعمال أدبية. فرغم أنه لم يقتبس سوى رواية واحدة هي «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان في فيلمه «الكيت كات» – والذي جاء عبارة عن إقتباس بتصرف، محافظ على روح الرواية وليس على أحداثها كما هي العادة في جل الأفلام المصرية – إلا أن كل أفلامه تحمل روح ونَفَس تلك الروايات العظيمة التي تدع فينا أثرها بعد الفراغ من قراءة آخر سطر فيها وتجعلنا نعيد قراءتها المرة تلو الأخرى بحثا عن معاودة المتعة وكأننا أمام فعل ممارسة الجنس الذي يظل الوحيد القابل للتكرار دون ملل وبنفس الرغبة والمتعة في كل مرة وكأنها المرة الأولى.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

قراءة تحليلية للتراجيديا اليونانية في:

مسرحيتي أوديب ملكاً وأنتيجونا لسوفوكليس

■ راجي عبد الله

1 - أوديب ملكاً:

تعتبر هذه المسرحية من المسرحيات الهامة في الأدب المسرحي قاطبة، ليس لأنها تشكل تأسيساً للمسرح اليوناني القديم، ولا لكونها تتناول موضوعة تراجيدية هامة، بل لكونها مادة تراجيدية تتكرر باستمرار على امتداد العصور. صحيح أن هنالك العديد من التراجيديات التي أثرت فينا نحن أبناء العصر الحديث، تلك التي ورثناها من آداب الأمم والشعوب القديمة، لكن الذي يميز هذه القطعة الفريدة في الأدب اليوناني هو أنها أصبحت متداولة بشكل واسع منذ أن كتبت في حوالي 400 سنة قبل الميلاد ولحد الآن، بحيث أن الكثير منا يكررون دائماً ذكر تلك المأساة ويتناولها علماء النفس بطرق مختلفة طبقاً للتحليلات التي وردت في هذا المجال. ولأنني تناولت العديد من البحوث التي تختص بالعمل المسرحي على مستوى التأليف والتمثيل والإخراج بالإضافة إلى التقنيات المسرحية المتعددة التي تتميز بها المدارس المسرحية المختلفة، فإنني أدعو من خلال هذا البحث إلى العودة للموضوعات القديمة من أجل إحياء هذا التراث الإنساني القديم وتقديمه من جديد بطريقة فنية عصرية تعتمد على التجديد والإضافة، وتعتمد أيضاً على الرؤية الفنية الجديدة لموضوعات مسرحية في غاية الأهمية.

وقبل تناول البناء الدرامي للمسرحية أجد من الضروري التطرق إلى البيئة الفنية الإبداعية التي أنتجت هذه المسرحية، إذ لا يمكن تناول أية مادة أدبية دون النظر إلى عمق جذورها وأصولها، والبحث في الظروف الآنية التي أنتجت تلك الأعمال المسرحية، التي مازالت بين أيدينا والتي وردت إلينا من مبدعين عاشوا قبلنا في هذه الدنيا ثم رحلوا عنها تاركين لنا إرثاً فكرياً وفنياً عظيماً.

العودة إلى الجذور:

إن السؤال الذي يطرح نفسه، هل أن الأعمال الأدبية تنفصل عن الحركة الأدبية السائدة في العصر أو الزمان الذي كتبت فيه؟ وهل أن الكاتب أو الشاعر الدرامي قد ظهر إلى حيز الوجود دون أن تكون هنالك حركة أدبية شاملة أثرت فيه وساهمت أيضاً في نشأته وتطوره؟ وللجواب على هذين السؤالين يمكن القول أن الإبداع حالة خاصة ونادرة جداً، لا يتساوى فيها اثنان من المبدعين ولا يتشابهان على الإطلاق، لكن أحدهما يكمل الآخر، وهما لا ينفصلان عن اللذين سبقوهما أو عن أولئك الذين سيأتون بعدهما ولو بعد آلاف السنين، لأن الأدب الإنساني فعل تعبيري شامل حتى وإن كانت له خصوصيته ولغته وأدوات التعبير عنه.

من هذا المنطلق سأتناول بالتحليل الظروف الموضوعية المكملة التي أنتجت هذه التراجيديا بشيء من التفصيل وبما تسمح لي مساحة النشر، وعليه يمكنني الإشارة إلى ما يلي:

أولاً - العقائد اليونانية القديمة:

لقد لعبت العقائد اليونانية القديمة دوراً هاماً في نشأة وتطور المسرح والأدب اليوناني القديم، وأعني بتلك العقائد، العلاقة السائدة آنذاك في نظرة الإنسان القديم إلى الوجود والكون وإلى تعدد الآلهة في تلك الفترة الغابرة من الزمان، وهنا أصبحت الطقوس التي كانت تقام هناك وهناك جزءً لا يتجزأ من الممارسات الجماعية التي كانت تقام في تلك الآونة، ومن ثم تطورت بعد ذلك شيئاً فشيئاً إلى أن أصبحت تقام سنوياً في فصل الربيع احتفاء بأعياد الإله اليوناني (ديونيسوس).

لكن الشيء الملفت للانتباه أن تلك الطقوس اليونانية تقترب كثيراً من الطقوس الفرعونية القديمة ومن الأساطير التي كتبت عن (إيزيس) و(أوزوريس) بما يقابلها من الأساطير التي كتبت عن (انانا) و(دموزي) عند السومريين أو (عشتار) و(تموز) عند البابليين. هكذا كان هذا التشابه بين تلك الأقوام القديمة، وهكذا أصبحت الطقوس التي كانت تقام في أعياد الربيع عبارة عن طقوس يمكن أن تكون متوارثة عن سابقتها، أو أنها تكون قد ولدت مع فكر الإنسان ونمط علاقته مع الطبيعة والوجود على حد سواء.

وبالعودة إلى الموضوع الذي نحن بصدده، فإن تلك الأعياد كانت تقام في الليالي القمرية، حيث الرؤية الواضحة التي تتيح للجمهور الكبير متابعة تلك الاحتفالات والعروض المختلفة في الملاعب الكبيرة، ومنها العروض المسرحية التراجيدية للمؤلفين اليونانيين القدماء، أسخيلوس، سوفوكليس ويوريبيدوس.

إن الفاصل الزمني بين الكتاب الثلاثة كبير جداً، وهذا يعني أن الطقوس الاحتفالية استمرت لمئات السنين وكانت تقدم في الهواء الطلق لمرات عدة قبل أن يتم تدوينها على هذا الشكل الذي وصل إلينا. كما أن هذه الأعمال المسرحية تطورت شيئاً فشيئاً لتقدم المسرحية الواحدة وما يتلوها من قصة أو أحداث في ثلاثة أو أربعة أيام متتالية، بما يسمى بالعروض (الساتاريه)، ولا غرابة في الأمر إذ قلنا بأن المسرح اليوناني القديم قد تميز عن غيره في تقديم سلسلة من العروض المتواصلة للمادة الدرامية الواحدة التي تحتوي على بناء درامي محكم تماماً حتى وإن تمت تجزئتها على هيئة مسرحيات عديدة. وهنا نجد هذا التواصل الدرامي في الحكاية الواحدة بين مسرحيات سوفوكلس ابتداء من مسرحية (أوديب ملكاً) مروراً بمسرحية (أوديب في كولونا) التي تناول فيها المؤلف خاتمة حياة أوديب بعد أن نفي من وطنه طريداً تقوده إبنته أنتيجونا ثم انتهى به المطاف في قرية صغيرة تدعى كولونيا، تقع في الشمال الغربي من مدينة أثينا. وكذلك مسرحية (أنتيجونا) التي تتناول حياة إبنته وموتها بعد أن حكم عليها الملك كريون بالسجن مدى الحياة لأن خالفت أوامره بدفن أخيها.

ومع ذلك، فإن لكل مسرحية من هذه المسرحيات بعد درامي متكامل على الرغم من تواصلها في نوع الحكاية وحبكتها مع المسرحية الأخرى. وهنا تجدر الإشارة إلى أن سوفوكلس تمكن من تأليف مادة تراجيدية، لم يستطع أي كاتب مسرحي الوصول إلى ما وصل إليه في فن صياغة تسلسل الحكاية الواحدة التي تتجزأ إلى عدة مسرحيات، دون أن يكون هنالك ضعف في البناء الدرامي لأية مسرحية منها على الإطلاق.

إذ ربما تكون تلك الحكاية المتسلسلة كانت معروفة عند اليونانيين الأقدمين، ومن ثم جاء سوفوكليس ليعيد صياغتها من جديد على شكل عمل تراجيدي محكم بعد ذلك، لكن هذا الاحتمال لم يؤكد حتى الآن لعدم وجود الوثائق الأدبية التي تدعم هذا الرأي، غير أن الشيء الأكيد في كل هذا وذاك، هي تلك القدرة الفائقة لدى المؤلف التي استطاع من خلالها تقديم أعمال تراجيدية رفيعة المستوى.

ثانياً - المناخ الأدبي السائد:

ما من شك بأن المناخ الأدبي اليوناني القديم السائد، قد ساهم كثيراً في بلورة فكرة المسرح وكتابة نصوص مسرحية ذات المستوى المتميز، تلك التي سميت فيما بعد بالنصوص الكلاسيكية القديمة، حيث لعب الشعر اليوناني القديم دوراً رئيسياً في فن لغة الحوار المسرحي الرفيع الذي تمتاز به جميع هذه النصوص المسرحية المختلفة للمؤلفين الإغريقيين. فالبلاغة الأدبية وقوة الوصف والاختيار الدقيق للمفردات المكتوبة كان لها الأثر البالغ في نشوء وارتقاء تلك النصوص ومن ثم بقائها وتواصلها مع الجمهور حتى يومنا هذا. فهي نصوص محكمة، دقيقة الوصف، قوية البناء، ولا توجد فيها أية مشاهد ضعيفة على الرغم من أنها كتبت في بدايات ظهور فن التأليف المسرحي آنذاك.

كما أنني سأؤكد أيضاً عند تناولي مسرحية (أنتيجونا)، على أن هذا المناخ الأدبي السائد هو الذي أدى إلى وجود حالة من التواصل والتطور في فن الحكاية المسرحية وفي طريقة كتابتها، وبدون ذلك تصبح كل تلك المحاولات الكبيرة عبارة عن محاولات فنية وأدبية ظهرت بمحض الصدفة ولن تتكرر، لكننا نجد أن تلك المحاولات المسرحية أخذت أبعاداً تكاملية من كاتب تراجيدي يوناني قديم إلى كاتب آخر قد جاء بعده. كل هذه الأدلة الدامغة تؤكد على وجود نهضة أدبية ومسرحية يونانية قديمة قد ساهمت مساهمة فعالة في نشوء الحركة المسرحية وتطورها.

من جانب آخر أن البعد الزمني بين ظهور الملاحم اليونانية القديمة (الإلياذة) و(الاوديسا) المنسوبتين إلى (هوميروس) كان بعداً شاسعاً كما ذكرت سابقاً، وفي هذا البعد لابد أن تكون هنالك تحولات كبيرة قد حصلت في نمو وتطور صياغة الأسطورة أو الحكاية ومنها الحكاية المسرحية، وهذا يعني في نفس الوقت، أن تواصل تلك الأعمال الأدبية والفنية قد أثر في نفوس اليونانيين القدماء تأثيراً بليغاً وجعلهم يعتزون بتراثهم وبنفائسهم الأدبية والمسرحية، مما ساهم ذلك بشكل متبادل في تطور الحركة الأدبية والفنية اليونانية القديمة، وساهم أيضاً في تطوير الحركة المسرحية، إذ أن بدون هذا التواصل بين المؤلف أو الشاعر والكاتب المسرحي وبين الجمهور لا يمكن أن تكون هنالك نهضة أدبية ومسرحية على الإطلاق.

عقدة أوديب:

يتداول الكثير من الناس في عصرنا الراهن مصطلح (عقدة أوديب)، وهذا المصطلح من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصطلحات الهامة التي وردت في علم النفس باعتباره يشكل عقدة نفسية تتكرر باستمرار في حياتنا السابقة والراهنة، وهي مفهوم أنشأه سيجموند فرويد واستوحاه من أسطورة أوديب الإغريقية، وهي عقدة نفسية تطلق على الذكر الذي يحب والدته ويتعلق بها ويغار عليها من أبيه ويكرهه وهي المقابلة لعقدة اليكترا عند الأنثى.

إن هذه المسرحية هي التي مهدت لظهور وتداول هذا المصطلح لأول مرة في تاريخ البشرية منذ حوالي 400 عام قبل الميلاد من خلال عمل تراجيدي مسرحي. لكن المشكلة التي وقع فيها الكثيرون عند تكرارهم لهذا المصطلح واستخدامه، هو عدم التطرق إلى الحالة القدرية التي أدت إلى زواج (أوديب الملك) من أمه دون أن يعرف أنها أمه على الإطلاق حسب ما ورد في المثولوجيا اليونانية، وليس كما نراه نحن في عصرنا الراهن الذي قد يعتمد المفكرون فيه على عاملي الصدفة والمصادفة في تحليل هذه الحالة.

وهنا لا يجوز قطعاً إيقاع اللوم على رجل لم يعرف أبداً أن زوجته هي (أمه) وإن أولاده وبناته هم (أخوته وأخواته)، ولا يجوز قطعاً تعميم هذا المفهوم السائد الذي أطلقه فرويد على رجل لم يعرف أبداً أنها أمه لكي يغار عليها حتى من والده أو أن يكرهه لهذا السبب، ولهذا فإن أوديب الملك لا علاقة له بهذا المفهوم وليس له أية صلة بهذا التعميم أو التفسير النفسي الذي أطلقه فرويد على الإطلاق في هذه المسرحية، فالفعلة تختلف وتختلف ظروفها وأسسها وتختلف أيضاً عاقبتها من شخص إلى آخر. إنها حالة قدرية بالمفهوم اليوناني، غيبية الأبعاد وواقعية التأثير علينا نحن أبناء العصر الحديث، وهنا تكمن حالة الفصل بين ما هو متعارف عليه في تناول هذا المصطلح وتكراره في حياتنا العامة، مما أحدث ذلك خلطاً واضحاً دون وعي لكلا الحالتين، حتى أن البعض أخذ يتصور دون معرفة، أن تعلق الابن بأمه إلى درجة كبيرة له علاقة بهذا المصطلح، وإن كان هذا التعلق إنسانياً وعفوياً يرتبط في العلاقة بين الإبن وأمه منذ اللحظات الأولى لولادته وحتى النهاية.

لقد عاقب (أوديب) نفسه عقوبة كبيرة عندما فقأ عينيه ما أن عرف أن القدر هو الذي حتم عليه أن يكون زوجاً لأمه، وعندما فقأ عينيه أراد أن يطفئ النور الذي يرى به كل صور الحياة المأساوية التي أدت به إلى هذا المؤدى، وهو بفعلته هذه لم يعد يريد أن يبصر شيئاً بعد أن تزوج أمه وقتل أباه دون أن يعرفهما قط من قبل.

هذه هي الحالة الحقيقية لمأساة الملك أوديب كما وردت في النص المسرحي الذي في متناول يد القراء والذي نحن بصدده الآن، وليس كما ورد في تحليل سيجموند فرويد وإطلاقه هذا المفهوم الذي أصبح سائداً بعد مدة، إلا إذا كان فرويد قد اطلع على نص آخر كتبته سوفوكليس غير هذا النص، لكن هذا الأمر تنقصه الأدلة الدامغة التي تثبت صحته من خلال وجود نص مكتوب يدعم هذا الرأي. كما أنني عدت إلى الأساطير اليونانية القديمة ولم أجد باللغة الإنكليزية سوى هذه المسرحية التي أطلق عليها أسطورة أوديبوس أيضاً.

تلك هي الحكاية التراجيدية التي وردت إلينا من عصور قبل التاريخ، وظلت تعيش بيننا طيلة كل هذه الفترة من الزمان، حتى أخذنا نكرر هذا المصطلح بوعي أو من دون وعي نتيجة حالات عديدة ومختلفة تحدث في حياتنا المعاصرة المليئة بالاضطراب والاغتراب معاً.

فهل كان أوديب مذنباً أو فاحشاً بمحض إرادته؟ وهل أن تعلق الأبناء بأمهاتهم مشابه تماماً لفعلة أوديب؟ كلا على الإطلاق، خاصة في الحالة الثانية التي تؤدي إلى عواقب وخيمة.

وعندما نعود إلى نص المسرحية، نجد أن فعلة أوديب (القدرية) كانت خارجة عن وعيه وإدراكه ومعرفته بما ستؤول إليه الأمور منذ ولادته، إذ أنه قبل أن يولد أنذر وحي الإله (أبولون) أباه الملك لايوس بن لبدكوس الذي كان ملكاً على ثيبة من أنه سيقتل بيد إبن يولد له، وبالفعل فقد ولد له صبي بعد فترة، فأمر الملك بطرحه في العراء على جبل يدعى (كيثيرون)، وسلمه إلى راع لكي يقوم بذلك، لكن الراعي أشفق على الصبي وأعطاه إلى أحد رعاة مدينة أخرى تدعى (كورنثوس)، وهؤلاء الرعاة أعطوه إلى ملكهم الذي رباه حتى أصبح شاباً، ثم قصد مدينة طيبة بعد ذلك، وفي الطريق إلتقى برجل كبير في السن وحدث بين أتباع الملك وأتباعه قتال، حيث قُتِلَ في هذه المعركة أبوه دون أن يعرف أوديبوس أنه أباه الحقيقي، ثم سار في طريقه إلى أن وصل إلى مشارف المدينة، لكنه ما أن دخل مدينة ثيبة حتى عرف بأن هنالك حيواناً غريباً مهلك يقطع طريق المارة، إذ يلقي على أحدهم لغزاً ومن لم يستطع حله يفترسه، وعلم أيضاً أن (كريون) وصي الملك قد أعلن أن الذي يخلص المدينة من هذا البلاء سيكون ملكاً على المدينة ويتزوج الملكة، وعندما أقبل هذا الشاب الغريب (أوديبوس) على الحيوان حتى ألقى عليه اللغز، فحل اللغز وتهاوى الحيوان صريعاً، وبهذا أصبح ملكاً على ثيبة وتزوج من الملكة وولد له منها العديد من الأبناء والبنات.

تحليل البناء الدرامي:

تبدأ المسرحية بمشهد إستهلالي أمام قصر الملك، وهو المنظر والمشهد الوحيد في المسرحية بكاملها الذي يشكل وحدة المكان في المسرحيات الكلاسيكية القديمة قاطبة. في هذا المشهد نجد أن هنالك وباء قد عم في مدينة ثيبة، وإنها تهتز هزاً عنيفاً بفعل هذا الوباء الذي لا يعرف سببه، وهي تهوى الآن في هوة عميقة وقد أحدقت بها الأخطار الدامية، وإنها تهلك بما فيها من بشر وحيوان، وما أصاب نساءها من إجهاض عقيم. وباختصار أن الوباء المهلك قد أتى على المدينة، هذا ما جاء في المشهد الاستهلالي الذي كان الكاهن يخاطب فيه أوديبوس الملك أمام حشد كبير من سكان ثيبة بحوار طويل.

إن هذا الحوار يؤكد أن قتل الإبن لأبيه حدث دون معرفة أو عن قصد مبيت، فهي معركة حدثت في الطريق أو في البراري بين مجموعتين، وربما يكون فعل القتل دفاعاً عن النفس. بالإضافة إلى ذلك إن هذا الحوار يوضح كلية بأن أوديب لا يعرف من هو القتيل ويحاول القصاص من قتلته. وفيه هذا إجابة صريحة على ذلك المفهوم الخاطئ الذي أشرت إليه آنفاً.

وهنا يبدأ الفعل الدرامي بالتصاعد كثيراً منذ الوهلة الأولى، حيث يجد المشاهدون أنفسهم أمام فعل تراجيدي حدث قبل عدة سنوات ويجهلون من هو فاعله، لكنهم يعرفون من خلال ما يجري أمامهم أن هذه المدينة قد أصابها الدمار وحل بها الوباء، ليس لأن القتيل هو الملك السابق لهذه المدينة، بل لأن هنالك رجساً قد حل بها وأوصلها إلى الهاوية. فالإله (أبولون) يطالب بالقصاص من القاتل لكي يعيد إلى المدينة أمنها وهدوئها، وهنا نجد هذا التواصل المباشر بين الآلهة اليونانيين وبين الناس مثلما نجد نفس التواصل بين الآلهة الفراعنة أو الآلهة السومريين، ولا عجب إذا وجدنا أن الآلهة القدماء يتصرفون كالبشر في جميع الحضارات الغابرة على حد سواء. لكن السؤال الذي يطرح نفسه، لماذا لم يخبر الإله (أبولون) كريون بجميع التفصيلات التي ذكرتها آنفاً؟ وبمعنى آخر، لماذا لم يكشف هذا الإله كل تفصيلات الجريمة؟

إن سوفوكليس لا يمكن أن يكشف كل خيوط البناء الدرامي وحكايتها دفعة واحدة، ولا يمكن على الإطلاق أن يقدم للجمهور مادة تراجيدية غير قابلة للتطور منذ الوهلة الأولى، وفي هذا خير دليل على أن هذا الكاتب العظيم، كان يجيد التعامل مع البناء الدرامي في كتابة المسرحية، على الرغم من أنه كتبها في مطلع تأسيس الحركة المسرحية وفن التأليف، ويمثل هذه الحالة قد ترك المَشَاهدَ المسرحية واحداً تلو الآخر تتصاعد بالتدريج لتصل إلى الذروة وتشكل الحد الفاصل بين جميع الأفعال الدرامية ونهاية المسرحية.

من جانب آخر، تجدر الإشارة إلى أن ما يميز المسرحيات الكلاسيكية هو طول الحوار، أي (الديالوج) سواء كان على لسان الشخصية الواحدة أو على لسان الجوقة بكاملها. وحينما نقرأ هذه المسرحية فإننا نجد أن هذه اللغة الرفيعة التي كتبت بها، لا تنفصل قطعاً عن قوة الحدث التراجيدي الذي تصوره وعن بلاغته ومعانيه الكبيرة، وعلى هذا الأساس ظل عامل التواصل مع الجمهور قوياً في كل المراحل التي عرضت فيها.

حيث تتحول حالة البحث عن القتلة إلى حالة من البحث عن الحقيقة الصعبة، إذ أن أوديبوس لم يهدأ له بال في البحث عن الجناة من أجل القصاص منهم، فيخبره رئيس الجوقة أن عرافاً يدعى تريسياس هو الذي يمكن أن ينبئه بحجب الغيب، ويرى ما وراءها كما يراها أبولون نفسه:

تريسياس: ..... أنا أعلن إليك أن الرجل الذي تبحث عنه موعداً منذراً لأنه قتل لايوس مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة، ولن يستمتع بهذا الاكتشاف، إنه يرى ولكنه سيفقد بصره. إنه عظيم الثراء، ولكنه سيسأل عن القوت ليعيش، وسيسعى على قدميه إلى منفاه متلمساً طريقه بعصاه. سيعلم الناس أنه في الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معه، وابن للمرأة التي ولدته، وإنه قد اقترن بزوجة أبيه بعد أن قتل أباه.

ويبدأ الشك يساور أوديبوس بعد أن سمع كلام العراف، وتبدأ رحلة البحث من جديد ولكنها تأخذ منحىً تراجيدياً بالغ التأثير، وفي أثناء ذلك يسأل زوجته يوكاستيه عن المكان الذي قتل فيه، فتخبره به ويتذكره، لكنه لم يحزم أمره بعد، فيلتقي بالراعي الذي سلمه طفلاً صغيراً لرعاة مدينة (كورنثوس) شفقة بهذا الطفل، ثم يصل بعد ذلك إلى مرحلة اليقين الكامل من أنه هو الذي قتل أباه وتزوج أمه. وتقتل يوكاستيه نفسها لأنها لا تستطيع قط تحمل تلك الفظاعة التي قادتها إلى هذه الحالة المأسوية.

إن حوار الخادم الذي يصف اللحظات الأخيرة قبل قتلها لنفسها يعد من أهم الحوارات في المسرحية بكاملها، ففيه حالة إنسانية تعبيرية عن تلك اللحظات الصعبة التي يعيشها الإنسان قبل قتله لنفسه، وهو حوار فيه من البلاغة وقوة التصوير على الرغم من أنه حوار إخباري ولا يجري على خشبة المسرح.

وهنا تستوجب الوقفة السريعة حول هذه النقطة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الهامة التي تتميز بها التراجيديات الإغريقية، ألا وهي الابتعاد كلية عن تمثيل مشاهد القتل أو المشاهد المؤلمة أمام الجمهور على سبيل المثال لا الحصر، ويتم الإخبار عن تلك المشاهد عن طريق الحوار أما على لسان إحدى الشخصيات أو على لسان الجوقة، كما حدث في هذه المسرحية عندما قتلت يوكاستيه نفسها وعندما فقئ أوديبوس عينيه، وخرج من قصره فاقد البصر، تقوده ابنتاه وأختاه في نفس الوقت أنتيجونا وأسمينا نحو المنفى الذي يموت فيه طريداً وشقياً.

2 – أنتيجونا:

يتضح من العنوان أنه لا وجود للمخرج في هذا الباب. بل أن وجوده وجود إفتراضي للدلالة على الموضوع ومقدار أهميته.

فلقد تمت الإشارة في الحقل الأول إلى دور المخرج في العمل على النص، إذا كان المؤلف على قيد الحياة، مما تتاح له فرصة دراسة النص المسرحية، بطريقة أفضل.

خاصة أن المؤلف ينتمي إلى نفس العصر، أي ينتمي إلى نفس الإسقاطات الإجتماعية والصراعات النفسية، وكذلك له معرفة بالتقنيات الحديثة المتوفرة على خشبة المسرح.

مما سيمكنه ذلك من كتابة المسرحية بالطريقة التي يجدها مناسبة لتلك التقنيات التي يعرفها المخرج بالذات.

وقبل الدخول في تسليط الأضواء على هذا الحقل الجديد، لا بد من الإشارة أيضاً إلى أن قواعد التحليل وأصوله تبقى متشابهة تقريباً، إذا اختلفت المذاهب المسرحية ومدارسها.

ومن هذا المدخل يمكننا تحليل مسرحية أنتيجونا، للمؤلف اليوناني القديم سوفوكليس، الذي ينتمي إلى عصر ظهور الكلاسيكية القديمة وإلى مرحلة نشأة المسرح الإغريقي في
(500 – 400) سنة ق. م. على أقل تقدير.

فليس من السهل جداً أن نجد عقدة مسرحية بالغة الدقة والعمق مثل مسرحية أنتيجونا، ومسرحية أوديب ملكاً التي كتبها المؤلف المذكور وكما ذكرت آنفاً عند تناولي لهذه المسرحية.

فكلا المسرحيتين مازالتا تؤثران فينا تأثيراً بليغاً، مثلما أثرتا في الأجيال السابقة التي عاشت قبلنا.

نظراً لأنهما تعالجان حالتين هامتين نشترك فيها جميعاً كبشر، ألا وهما القضاء والقدر، وتعلق الأبناء بالأمهات تعلقاً يؤدي في النهاية إلى نتائج مأساوية.

وبالتأكيد فإن هذه الحالة الإنسانية الشاملة هي التي جعلت غالبية الناس يهتمون بهما على الرغم من مرور آلاف السنين.

أما في مسرحية –أنتيجونا– التي نحن بصددها، فالمخرج المسرحي يجد فيها جميع قواعد المسرح الكلاسيكي القديم.

أي أنها تجري في مكان واحد وإن فعلها لا ينقطع، إلا حينما تتدخل – الجوقة – للإنشاد التي تنشد أشعار تعليمية أو أنها تعطي إشارات تأملية إلى الفعل المسرحي والأفعال اللاحقة.

إن فعل الجوقة هنا ليس فعلاً إخبارياً فقط، بل هو فعل درامي يصف ما حدث من مأساة وما سيأتي من حدث آخر جديد.

فقد قتل (الأخوان التعيسان) أحدهما الآخر، كما ورد على لسان أنتيجونا في مشهد سابق.

هذان الأخوان هما شقيقا إنتيجونا نفسها ، وهما ولدا رجل تزوج أمه (أوديب) دون أن يعلم أنها أمه، ففقأ عينيه بعد أن عرف بالأمر.

كل ذلك قد وقع بفعل القضاء والقدر وبمشيئة –الآلهة– حسب العقائد اليونانية القديمة. ثم بعد ذلك جاء دور كريون ليكون ملكاً على المدينة.

وبهذا اختصرت الجوقة أفعالاً درامية من الصعب تصويرها تصويراً مباشراً على خشبة المسرح نظراً لسعة أحداثها، وافتقار المسرح –آنذاك– للوسائل التقنية والبشرية التي تؤدي إلى تصويرها، كمشاهد استهلالية لها علاقة بما سبق.

بالإضافة إلى أن العودة إلى أصل المشكلة أو –العقدة– التي أشرت إليها تتطلب وقتاً زمنياً طويلاً، قد يتجاوز الليلة القمرية الواحدة التي كانت تقام فيها تلك العروض المسرحية –آنذاك–.

صحيح أنه كانت هنالك عروض متواصلة لعدة أيام، تسلط الأضواء على موضوع المسرحية التالية، ويتم ربطها باليوم التالي في مسرحية أخرى.

لكن ذلك لا يتم في المسرحية الواحدة، ولا يحتاج الجمهور إلى العودة من جديد إلى المسرحية التي شاهدها في اليوم السابق أو أن يكون قد حفظ أحداثها عن ظهر قلب.

إن المخرج يعلم أن مسرح اليوم بوسائله الحديثة لا يستطيع التعامل تقنياً مع كل الأحداث المسرحية، حتى إذا استطاع المزج بينها وبين التقنيات التي توفرها –المشاهد السينمائية–أو التلفزيونية–، وحتى السلايدات التي يمكن استخدامها أيضاً لهذا الغرض.

أضف إلى ذلك أنه يدرك أن المشاهد الاستهلالية بمجملها، لا تتطلب جهداً استثنائياً وتقنياً عالياً منذ البداية.

والسبب في ذلك، أنه إذا وفر كل التقنيات لتلك المشاهد في البداية فماذا سيوفر للمشاهد التالية من تقنيات أيضاً وكم يتطلب ذلك؟

كما أن المخرج في عمله على النص، يمكنه أيضاً التعامل مع الجوقة بطريقة مغايرة، من خلال تحويل النثر أو الشعر إلى أفعال مغناة وملحنة بطريقة درامية مؤثرة.

كل ذلك يحدث من خلال دراسة واقع النص والقدرة على تحويلة من حالته المجردة إلى حالته الفعالة الجديدة. فالموسيقى تلعب دوراً هاماً في مسرحنا الحديث، ويمكن الاستعانة بها لهذا الغرض، لكي لا يبقى الإنشاد إنشاداً على الطريقة الكلاسيكية القديمة، بل يأخذ أسلوباً حياتياً جديداً.

إذن فإننا نرى من خلال النص صراعاً عنيفاً بين الحقائق ونتائجها، لقد قتل كل من ولدي –أوديب– بعد أن تحاربا، وعاشت من بعدهما أنتيجونا وأسمينا، بينما أصبح خالهما كريون ملكاً على ثيبة.

وهنا ترى أنتيجونا –الأخت الكبرى– أن الواجب يحتم عليها دفن –القتيل– سواء كان أخاها أم لم يكن. ففي ذلك موقف إنساني كبير لها وسعادة روحية له في الآخرة.

لكن كيف يمكن أن يتم الدفن وقد أمر الملك –كريون– بعدم دفن القتيل الذي خان شرف بلاده؟

مع ذلك فإنه بالنسبة لإنتيجونا، إن الاحترام الذي يربط أفراد أسرتها ببعضهم، يجب أن يستمر في الحياة ويحافظ عليه في الموت. لذلك أقدمت على دفن أخيها (بولينيس) على الرغم من مشيئة الملك.

ولكن الملك –كريون– يمتلك سلطة قانونية وشرعية، تحتم عليه أيضاً أن يتخذ ذلك القرار الذي كان متبعاً آنذاك وأن يطاع من الجميع.

في هذا المشهد بين كريون وأنتيجونا تتضح لها جملة أمور، من أهمها، أن البعد الإنساني هو الذي جعل إنتيجونا تدفن أخاها، على الرغم من أنه قد بادر بقتل أخيه الذي كان قد ضحى بنفسه من أجل وطنه.

هذا الموقف الأخلاقي يرتبط أيضاً بالشرائع الغيبية كما ورد على لسانها. بينما نجد كريون يقف في الطرف الآخر من هذه المعادلة الأخلاقية المعقدة.

إنه حكم القضاء الذي أجمع عليه أهل ثيبة. مع ذلك، فأن أهل ثيبة لم يجمعوا على ذلك كما ورد في النص، من خلال –الجوقة– التي تمثلهم.

بل ورد أنهم مغلوبون على أمرهم ولا يستطيعون تحدي كريون –الملك– حتى إذا كان في ذلك موقفاً إنسانياً وأخلاقياً وحتى دينياً.

إذن السطوة والسيطرة هي المحرك الأساسي للأفعال، وبجانبها يقف الضعف الإنساني في الكفة المقابلة بكامل كبريائه وشجاعته.

إن في هذا المشهد إسقاطاً على حاضرنا بكل ما يحمله من تناقضات، بين منطق القانون المتمثل في سلطة ما وبين المنطق الإنساني الآخر.

وهذا الإسقاط يمكن المخرج في العصر الراهن من التعامل معه، على أساس أنه فعل واقعي في حياتنا المعاصرة وليس فعلاً خيالياً، فهو يحدث هنا وهناك ويتكرر باستمرار في عموم بقاع الأرض.

من جانب آخر فإن التحليل الموضوعي يدعونا أيضاً إلى التوقف عند حقيقية أخرى:

أن الملك ليس مجرد طاغية أو حاكم بامره، لأن أخ أنتيجونا كان مخطئاً جداً وفعلته آثمة لا تغتفر، كما أن مقاصد الملك كانت مقاصد طيبة.

لكن العقدة الرئيسة في المسرحية، تدعونا إلى التركيز في دراسة المسرحية على فعل التحدي. فمن يجرؤ على دفن قتيل قد كان جزاؤه القتل؟ إن هذه معضلة مؤلمة وليس فيها شيئاً من المبالغة أو الاصطناع.

إن أسمينا أخت أنتيجونا قد فضلت أن تطيع أختها قرار الملك قبل دفن أخيها القاتل –القتيل–، لإيمانها به من جهة وخوفها منه من جهة أخرى، على الرغم من أنه خالهما الحقيقي.

وهذه الشخصية –أسمينا– تقف على النقيض من شخصية أختها الشجاعة التي تقوم بتلك الفعلة ثم يلقى القبض عليها وتحكم بالموت.

بيد أن هذا الفعل الدرامي قد أنتج فعلاً درامياً أقوى، هو حرمان أنتيجونا من الزواج أيضاً، وحرمانها في أن تكون أماً شأنها شأن بقية الأمهات، فهي مخطوبة بالأساس إلى هايمون إبن الملك.

وهنا يصبح الحب ليس حباً عادياً، بل هو حب مقدس قدسية الواجب الإنساني، وهو أعلى شأناً من طاعة الابن لأبيه حتى إذا كان الأب مخطئاً.

إنه حب يقترن بالدفاع عن المنطق والتفكير السليم، لا الحب الذي يبنى على العواطف فقط، وهنا تكمل المعادلة الغريبة في هذه المواجهة الساخنة بين الملك كريون وابنه هيمون.

ففي الوقت الذي يتصور فيه كريون أن قرار حكمه يستند إلى قوة القانون ومنطقه، فإن هيمون الشاب الذي يكون من السهل على العواطف أن تتحكم فيه، نجده يحذر أباه مطالباً إياه أن يتصرف بعقل وحكمة، بدل أن يتصرف بعواطفه.

إن هذه التناقضات في الفعل والموقف يمكن للمخرج أن يبني عليها تصورات كثيرة عند عمله على هذا النص.

فالنقائض متوفرة بشكل لا جدال فيه، وهي تؤدي دورها الدرامي بشكل تلقائي حول موضوعة الحب التي تتكرر في كل زمان ومكان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكنها في هذا المشهد تأخذ منحى آخر. المنطق والموقف الإنساني أعلى كثيراً من العواطف وأبلغها تأثيراً.
ومع أن كريون يرغب في أن يغفر لولده هذا الموقف وأن يتسامح معه، لكنه كان يشعر أن أي ضعف إنساني منه سيؤدي إلى تدمير دولته وسيعرضها للخطر.
كما أن هنالك صراعاً آخر يسيطر عليه أيضاً، ذلك التقريع الكبير الذي وجهه له ابنه ووجهته له الجوقة مما زاده حنقاً واستياء.
إن هذا الصراع بين الشخصيات هو شيء متعارف عليه في المذهب الكلاسيكي خاصة عند شاعر عظيم مثل سوفوكليس، وهو شيء متعارف عليه في مرحلة الرومانسية أيضاً. فهي مدارس تعتمد على الحبكة الدرامية وتفجيرها بحيث تصل إلى الذروة وتجعل المشاهد يفكر بالنهاية قبل وقوعها، ويترقب ذلك بكل انتباه.
هنا يبرز عامل التواصل مع الجمهور وهو من العوامل الأساسية في كل الأعمال الدرامية. وعليه فإن المخرج سيجد مادة خصبة تتوفر فيها كل شروط المتعة والترقب أيضاً.
مما ستتيح له دون شك اختيار أفضل المعالجات الإخراجية بما يتلاءم مع الذائقة السائدة في زمنه وعصره.
ولأن هذه المعضلات جميعها هي معضلات حقيقية، لا تقبل أبداً بالحلول الجزئية ولا بالمفاجآت السعيدة، فإنها ستنتهي حتماً نهاية مأساوية.
وفي المشهد التالي الأخير لشخصية إنتيجونا في المسرحية تصل هذه الشخصية إلى ذروتها، بعد أن تذكر ما يمكن ذكره من حقوقها كإنسان وامرأة. فهي تخاطب أسوار مدينتها، وتنادي أهل ثيبة، ووطنها، ليس من أجل إنقاذها، فقد صدر الحكم، لكنها تناديهم من أجل شيء آخر:
أنتيجونا: (يقودها الحرس) يا لأسوار ثيبة! يا لوطني! انظروا إلى ملكتكم، وحيدة مخذولة، ماذا يثقلها من إهانة، ومن أي يد ينالها السوء، لأنها قامت بما يجب عليها من التقوى.
إن هذا الحوار الأخير يكشف لنا بعداً آخر من الصراع، إذ أن كريون قد أصبح ملكاً وهي الأولى به منه، فهي الوريثة الحقيقة لأبيها الملك -أوديب- كما أنها وريثة لأمها الملكة أيضاً.
فهل يعني أن كريون أراد القضاء عليها وعلى أخويها لكي يحقق مآربه؟ إن الجواب على ذلك يقودنا إلى مسألة نظرية الاحتمالات، إذ أن كل شيء محتمل الوقوع إذا كان ذلك الاحتمال يستند إلى الأدلة.
إن هذه الومضات الدرامية الصغيرة، تساعد المخرج في بناء العلاقة السليمة بين شخصياته، وفق ما يراه وما ينظر إليه من تصورات تؤكد تلك الاحتمالات ولا تنفيها.
هذه هي النهاية إذن التي تجمع عليها كل التراجيديات اليونانية القديمة والكلاسيكية الحديثة وكذلك التراجيديا الشكسبيرية، أن ينتهي الأبطال نهاية مأساوية، أي أن يموت أو أن يقتل جميعهم.
فهذه أنتيجونا تموت جوعاً في ذلك القبو الذي ألقيت فيه، وذلك قبل لحظة من عدول كريون عن رأيه وإرسال أحد رسله لكي يخلصها من ذلك المصير.
وهذا هايمون حبيبها يقتل نفسه، كما تقتل الأم الملكة نفسها بعد حزنها الكبير على ولدها. أما كريون فيتحول إلى رجل شريد لا يقوى على قول كلمة أو القيام بأي فعل منطقي بعد أن أصابه مس من الجنون.
وهكذا تسير المسرحية إلى نهايتها دون أن تكون ثمة نهاية غيرها.
في ختام هذا البحث المختصر لمسرحيتين هامتين جداً في الأدب المسرحي قاطبة، يمكنني الذهاب إلى أن المعالجة الدرامية لهما بأسلوب حديث وتقديمها بطريقة جديدة ممكنة تماماً، خاصة إذا نظرنا إلى تلك الواقعة التراجيدية من منظار حياتي آخر، فهي قد تتكرر هنا وهناك في حياتنا العامة المليئة بالاضطراب والتباعد الإنساني وفقدان التواصل في بعض المجتمعات.

هامش: * جميع الحوارات: ترجمة الأديب الراحل طه حسين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عوالم سردية

■ نجيب العوفي

(شغب ليلى قديم)

كان جيلُ السبعينيات الفارط الذي أَشرُفُ بالإنتماء إليه، جيل شغب بحق وحقيق. كان شغبه في الأساس، شغبا سياسيا ونضاليا، جر عليه توابع وزوابع.

هذا الشغب السياسي والنضالي اكتسى ألوية حمراء ونحى منحا يساريا ماركسيا، وكان ينادي بالثورة والتغيير.

تجلى هذا الشغب في مظاهرات صاخبة طلابية وشعبية، كما انضوى في تنظيمات وحركات سرية، وفي مقدمتها (إلى الأمام) و(23 مارس).

ومعظم رفاق و مشاغبي التنظيمين، كان مآلهم، كما هو معلوم، السجن المركزي بالقنيطرة.

في غمرة هذا الشغب السياسي والنضالي الجاد والتراجيدي، كان لي ولبعض زملائي، شغب خاص وهازل، سأشير لمحا إلى بعض طرائفه ومفارقته.

في تلك الأيام والليالي الحُبالى الموسومة بسنوات الجمر والرصاص، كان القمع البوليسي يأخذ بالمخانق ويكتم الأنفاس. وكان طبيعيا جدا أن يستوقفك رجل شرطة في آناء الليل أو أطراف النهار، ليطلب منك الإدلاء ببطاقة هويتك (التعريف).

في ذات ليلة سبعينية متأخرة، كنت رفقة إخوان الصفا وخلان الوفا، أحمد المجاطي، محمد الهرادي، الأمين الخمليشي، نهبط شارع محمد الخامس بالرباط، متجهين إلى المطاعم (النقابة) بالسويقة.

أمام بنك المغرب، أبصرت شرطيا حارسا بمدفع رشاش، يذهب و يجيء. أثارني منظره و اعترتني لحظة شغب مفاجئة، فاقتربت منه قائلا بلهجة بوليسية /

! – هات بطاقتك

فما كان منه إلا أن أدنى فوهة رشاشة من رأسي قائلا /

! – هذه هي بطاقتي

! ولحسن الألطاف، لم يضغط على الزناد

في تلك السنوات الحالكات أيضا، كنت معروفا لدى الأصدقاء، بصيحة جهيرة و شهيرة أرفعها في لحظات الحماس /، «أنا الشعب». أو هي صيحة تجلو وتترجم مناخ مرحلة الملغوم.

صيحة اقتبستها من عنوان رواية تاريخية للكاتب المصري المخضرم محمد فريد أبو حديد (أنا الشعب).

أتذكر أيضا ذات ليلة سبعينية في مقهى (ليل النهار) بالرباط، أيام كان هذا المقهى غاصا بخليط اجتماعي من الرواد من الطبقة المتوسطة.

كان على مقربة منا مجموعة من المخبرين يتضاحكون و«يبصون».

اعترتني على حين بغتة لحظة حماسية. فانفلتت من فمي تلك الصيحة /، ! «أنا الشعب».

وهي صيحة تجلو وتترجم مناخ المرحلة الملغوم.

صيحة اقتبستها من عنوان رواية تاريخية للكاتب المصري المخضرم محمد فريد أبو حديد (نا الشعب).

أتذكر أيضا ذات ليلة سبعينية في مقهى (ليل النهار) بالرباط، أيام كان هذا المقهى في أوج ازدهاره. كنت رفقة شلة من الأصدقاء الدباء. وكان المقهى غاصا بخليط إجتماعي من الرواد من الطبقة المتوسطة.

كان على مقربة منا مجموعة من المخبرين يتضاحكون و«يبصون».

إعترتني على حين بغتة لحظة حماسية. فانفلتَتُ من فمي تلك الصيحة/

– أنا الشعب!

وعلى التو، رد أحد المخبرين صائحا /

– أنا الملك!

رَانَت لحظة صمت مشحونة.

واحتج أحد المخبرين على خطورة صيحة صاحبه (أنا الملك)!

++

تلك بعض حالات شغب قديم، كانت تمر لحسن الحظ والألطاف، دون عواقب وخيمة.

تلك بعض حالات شغب قديم، أصبحت الآن في خبر كان.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com